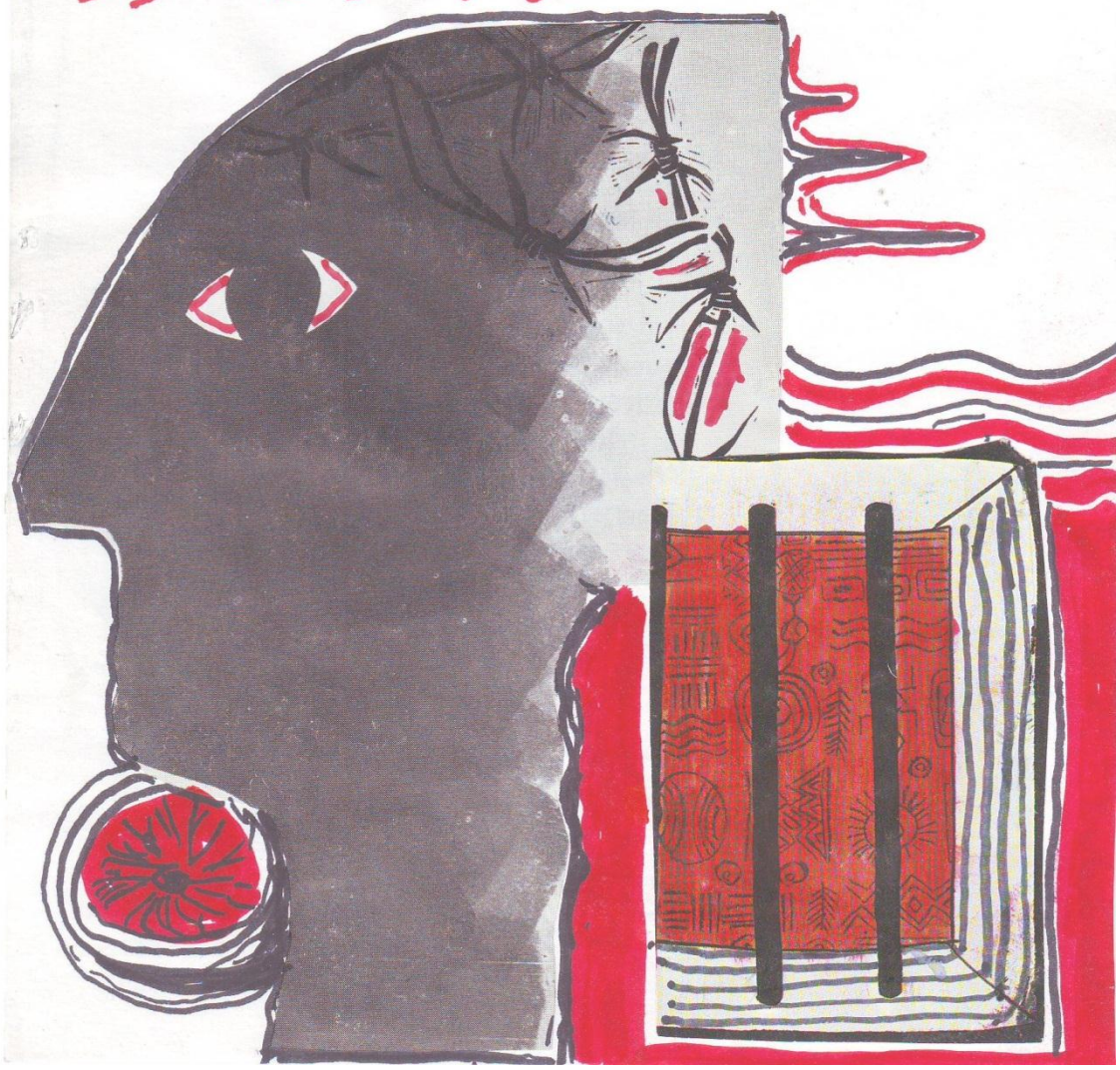
عباس عبد جاسم

رماد العنقاء

شعراء اللحظة الحرجة
من الهامش الى المركز



رماد العنقاء

شعراء اللحظة الحرجة من الهامش إلى المركز

عباس عبد جاسم

منشورات الأديب الثقافية

عنوان الكتاب : رماد العنقاء (شعراء اللحظة الحرجة من الهامش الى المركز)

المؤلف : عباس عبد جاسم

الطبعة الأولى / بغداد ٢٠٠١

منشورات الأديب الثقافية *Aladib - cultural* (كتاب الأديب الشهري)

لوحة الغلاف : حامد الهيتي

جميع الحقوق محفوظة . لايسمح بإعادة اصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي سابق من " الأديب الثقافية ".

البريد الألكتروني : **aladibcul@yahoo.com**

(وصار المحدثون طبقات، أولى وثانية على التدريج، وهكذا في الهبوط إلى وقتنا هذا ، فليعلم المتأخر مقدار ما بقي له من الشعر) .

ابن رشيق القيرواني

مقدمة

إن هذه المقاربات– وإن كانت تتحرك على أسس نقدية– فقد إتخذت من(التأويل) آلية اشتغال لها، وخاصة على مستوى فهم قانون تأثير اللحظة الحرجة/ المركبة من (الحرب والحصار) في بلادنا على الكتابة الشعرية من جهة، ومستوى فهم قانون التغاير الإجناسي لأنماط الكتابة الأدبية في العالم من جهة ثانية ، وما آلت إليها من تحولات جديدة في نظريات القراءة وأساليب الكتابة في آن .

ولأن (المعنى) لم يعد شاغلاً في الشعرية المعاصرة– فقد اختارت هذه المقاربات من : مفاتيح الشفرات/الأنا الشعرية/ استراتيجية الجملة/المحذوف والمدون/ بنية الشكل/ النظام الاشاري/ التطريس الشعري/ النص الكوني– مركز مدار الحقول الدلالية في هذا(التأويل) .

إذن هذه المقاربات لاتقدم– بيلوغرافيا شخصية/ شعرية لـ " شعراء اللحظة الحرجة " لأنها لاتؤرِّخ لهذه اللحظة الزمنية في الشعر العراقي بصيغتي (التحقيب) المرحلي أو(التجييل) الشعري ، وإنما تقوم على ملاحظة ومعاينة مؤهلات شعراء هذه اللحظة في كيفية تحوِّلهم من هامش إلى مركز، لهذا لاتخفي هذه المقاربات إنحيازها التام إلى الشعراء الذين ظهروا خلال اللحظة الحرجة/المركبة من الحرب والحصار، والى قوانين العمل الجديدة في الكتابة الشعرية المعاصرة .

وإن كان من المستحيل تقديم إحاطة شاملة لكل " شعراء اللحظة الحرجة " ، فإننا نستطيع أن نقرّر مطمئنين بأن هذه المقاربات – إنشغلت بأهم التمثلات الشعرية لتأثير قانون اللحظة الحرجة، بما في ذلك تأويل(الراسب التحتاني) ، وأثره في تشكلاتهم الشخصية والمعرفية والشعرية.

وترى هذه المقاربات بوعي سابق لأوانه–إن مجرد الدخول في الكتابة عن " شعراء اللحظة الحرجة" – يعني الدخول في مغامرة مفتوحة، والقبول بمخاطر الرهان على إمكانية تمركز الهامش الشعري الآن، وفي المستقبل.

أتمنى أن تكون هذه المقاربات في تأويل (رماد العنقاء) فاتحة جديدة لفهومات أخرى موازية لتحولات الكتابة الشعرية الجديدة .

عباس عبد جاسم

بابل في ٢٠/ ٥/٢٠٠٠

شعرية اللحظة الحرجة
وتحولات الكتابة الشعرية الجديدة

ينبغي الاعتراف بأن الكتابة الشعرية قد تعرّضت إلى تحوّلات جذرية في الماهية والوظيفة وآلية الاشتغال خلال الثمانينيات والتسعينيات، ولفهم العوامل الفاعلة في تحولات الكتابة الشعرية، لابد من فهم قانون تأثير اللحظة– بوصفها لحظة مركبة من (الحرب والحصار)، لأن الحرب بالمعنى السياسي شكل من أشكال الحصار، كما ان الحصار شكل من أشكال الحرب، لذلك صاغت هذه اللحظة التشكلات الشخصية والمعرفية في الكتابة الشعرية بفاعلية خطيّة واحدة ضمن سياق التطور التاريخي لقانون اللحظة نفسها، وبداهة أن يحيط سياق هذه اللحظة بشعراء الثمانيات والتسعينات، وأن تردم الفجوات الزمنية والمعرفية بينهما، وأن يشتمل عليها بشعرية التسمية التي ترتبط بـ (الحرب/الحصار) ، وأن تكتسب هذه التسمية من قانون تاثير اللحظة بوصفها (لحظة حرجة) من التحوّل الشعري، وخاصة ان الحياة كلها في حالة تحول من حرب إلى حصار، ومن حصار إلى حرب.

لذلك إمتازت هذه اللحظة في انها– لحظة تصادم سياقي بين قصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة، والنص ، فإن كانت قصيدة النثر قد (تحولت من هامش إلى مركز)(١) فإن قصيدة التفعيلة مازالت تشغل قلب المركز، وهي تحتفظ بوحدة التفعيلة بوصفها آخر بنية تحمي السياج العروضي من الانهيار المتدرج بفعل توجّه قصيدة النثر بقوة الاختلاف معها نحو تدمير(النظام الوزني)، وخلافاً لقصيدة النثر التي تنزع إلى الوحدة والتركيز والتكثيف والاقتصاد في اللغة، ينزع النص المفتوح إلى تفتيت الوحدة، وتبديد التكثيف، وتشظية اللغة إلى (معانم) ذرية بالتوسع والتمدد والانفتاح على الأجناس المجاورة له بصيغة التنافذ الاجناسي، وبذا يشكل النص، والنص المفتوح على وجه التحديد – بنية مضادة لقصيدة النثر، ورغم ذلك تستعير قصيدة النثر أحياناً أسلحة النص المتمثلة بالإنفتاح اللغوي والدلالي.

إن قصيدة النثر يمكن أن تكون صيغة مقترحة من مقترحات الحداثة الثانية، وخاصة بعد أن استقرت قصيدة التفعيلة عند حدود النمطي والمألوف والمتداول ، غير ان

المسافة المحصورة بين الإنجاز والتجاوز وضع قصيدة النثر في إمتحان حداثي جديد على مستوى الانجاز والتجاوز أيضاً، فقد إنبعثت قصيدة النثر ثانية في الثمانينيات، وإنبثق معها النص كنمط جديد من الكتابة، ثم تبلور أكثر في التسعينيات، ومايجمع هذين النمطين ضمن استراتيج شعري واحد هو: كيفية تحقيق حيازة شعرية/ معرفية جديدة خارج معايير الوزن وخصائص النوع والجنس– باستثمار أقصى سياقات التناص والتنافذ الاجناسي والانفتاح المعرفي في الكتابة الشعرية .

وفي هذا الستراتيج لا تنفصل مفردات الشخصية عن مفردات الحرب، لهذا إرتبط المحسوس بالمجرد، والمرئي باللامرئي، والمعقول باللامعقول، حتى تحوّلت الحرب ومعها الحصار إلى كوامن لاشعورية محرِّكة دافعة لآليات التجريب الشعري في مديات أوسع داخل الكتابة الشعرية، بل وأدخلت هذه الكتابة في تحولات جديدة وضعت الشعر فيها أمام مفترق طرق جديدة .

وكان لقانون هذه اللحظة الأثر في شيوع : وقائع المحذوف/ المدون/ المحروف/ البياض/ الفراغ/ الاستفهام/ التضاد/ التوازي/ المفارقة/ السخرية/ الصمت/ المهمل/ اليومي/ العادي.

وبتوصيف التصادم السياقي وتأشير مركز مدار الهامش الشعري، وتحديد تأثير قانون اللحظة بحدث التسمية– تدخل هذه المقاربة إلى (شعراء اللحظة الحرجة) من خلال فحص منظومة الجهاز المفهومي والاصطلاحي في الثمانينيات والتسعينيات– لمعرفة : الشاغل المركزي، الهوية، مهيمنات الخطاب الشعري.

لقد أدى تأثير قانون اللحظة إلى إحداث فجوة قاطعة لسياق تطور الأطوار العروضية – الايقاعية، فقد توقف تطور الإيقاع العروضي عند الحدود الحافة من الايقاع– كإيقاع الفكرة، والايقاع البصري، والايقاع الدلالي، وإيقاع التجربة، والايقاع الداخلي، هذا على الرغم من ان الايقاع صورة من صور الوزن، إلاّ ان هذه الانساق الايقاعية لاتمت له بأية صلة وزنية– عروضية، وخاصة بعد أن هشّمت قصيدة النثر

في نمطها البصري دلالة الصوت، بينا إتجه النص بصيغته العابرة للأجناس الأدبية إلى الخروج على هذه المعايير وغيرها، وقد إستتبع هذا التحول الايقاعي من الصوت الى الدلالة – تغيّر معيار الشعرية، بحيث لم يعد (الوزن/ النظم) معياراً للشعرية الجديدة، بعد أن تعرّض الى تغيير حتمي، كما إستتبع هذه التحولات– تحوّل الأشكال الشعرية (فالأشكال الشعرية لاتمتلك هويتها الحقيقية من اسميتها المجردة أو التعبير الثابت المستقر عنها، وإنما تمتلك هذه الهوية من فعلها الابداعي المتغير الممتلك لخصوصية التحول والتجدّد)(٢).

وبقدر ما تشكل هذه الفجوة من إنقطاع ابيستمولوجي بين النظام العروضي والنظام الحر في الكتابة الشعرية، فهي تشكل لحظة تحول نحو شكل آخر للكتابة الشعرية، فقد تنبّه حيدر سعيد إلى ان الشكل يمثل لحظة من لحظات هيمنة الخطاب، وقد حدّد المهيمنات الشكلية للخطاب الشعري العراقي في الثمانينيات بالشكل الآتي :

الكتابة بالنثر– الشعر داخل السرد أو ظهور السرد داخل الاثر المسمى(نصا شعرياً) (٣).

ورغم ان الشكل لحظة من لحظات تاسيس المتن أو الخطاب الشعري، فإن تحول الخطاب الشعري من خطاب سكوني كموني إلى خطاب حركي مفتوح– كان نتاج وعي متدرّج لأثر شعرية اللحظة الحرجة المتدرِّجة في التاثير، وخاصة إذا أدركنا بأن الراسب الثقافي المركب للحرب كان ساكناً في القاع، ولكنه كان يتشكل في أعماق اللاوعي بأبنية مخفية لاواعية، وفي اللحظة التي تحرّر فيها هذا الراسب وتمظهر في المدونات الشعرية – منذ منتصف الثمانينيات تحديداً– من هذه اللحظة تحول شكل الخطاب برمته من خطاب تقريري مباشر إلى خطاب دينامي غيرمباشر، وقد أيقظ هذا التحول في شكل الخطاب إهتزاز قيم المركز المعرفي في العالم، وبداهة أن يهتز مركز الوعي القائم، وأن يهتز معه مركز النص السائد، وأن يتحرّك الهامش نحو المركز– من هنا تلقف شفرات هذا التحول شعراء مجتهدون من السبعينيات :

خزعل الماجدي في "خزائيل" و زاهر الجيزاني في " شاحنة البطيخ " و رعد عبد القادر في " أوبرا الأميرة الضائعة " وكمال سبتي في " حروف المصح " وآخرين.

وقد إستتبع هذه الشفرات– شاعر مجتهد آخر هو عبد الزهرة زكي في " الملائكة على شرفات مستشفى الاطفال " و" هذا خبز " و" يحيي".

ثم تلقف شفرات هذا التحوّل– شعراء اللحظة الحرجة من الثمانينيات والتسعينيات بوصفهم أكثر جرأة وشجاعة في التجريب الشعري، فدفعوا بالكتابة الشعرية إلى مديات أوسع وفق مبادرات فردية لإكتشاف:

المخفي/ المضمر/ المهمل/ المنسي/ العادي/ المسكوت عنه بقوة التوجه نحو الاختلاف مع السائد الشعري، منهم :

رعد فاضل/ سلمان داود محمد/ طالب عبد العزيز/ جمال جاسم أمين/ علاوي كاظم كشيش/ شاكرمجيد سيفو/ ركن الدين يونس/ ماجد موجد / كريم شغيدل/ علي الامارة / رعد مطشر مسلم/عبد السادة البصري/ رعد زامل/ أحمد الشيخ علي/ سهام جبار/ نجاة عبد الله/ فلاح عدوان/ أحمد عبد السادة / حكمت الحاج/ حسين السلطان/ مازن المعموري/ خالد عبد الزهرة/عمارالمسعودي/فليحة حسن/احمد آدم/ولاء الصواف/ ماجد الحسن/مهدي القريشي/بسام صالح مهدي/ عماد كاظم العبيدي/ نصيرالشيخ/ جمال علي الحلاق/ وآخرون .

ومع هذا التحول المتدرِّج للخطاب الشعري، كان المصطلح خاضعاً لحركية هذا التحول مستتبعاً تغيّر الشكل وهيمنته في الخطاب الشعري، فقد تداخل مصطلح (النص) مع(قصيدة النثر) وبرز مصطلح آخر داخل فضاء الكتابة النصوصية هو مصطلح " كتابة " ، ومايجمع مصطلح (نص) و(كتابة) هو نمط الكتابة المفتوحة أو ما يصطلح عليه بـ (النص المعرفي المفتوح)، وقبل التمثيل لهذه المصطلحات التي إندرجت في المدونات النصوصية منها والشعرية – لابد من

الإشارة الى ان علي بدر قام بفهرست الخطاب التعاقبي لقصيدة النثر في ثلاث حقب، ورأى بانها تمثل استراتيجية لها، وعلى النحو الاتي :

الشعر المنثور وهو مصطلح مرحلتها النشوئية، وقصيدة النثر هو مصطلح المرحلة التحويلية، ومصطلح النص كان من نصيب مرحلة التكريس وهي المرحلة التي أزاحت الستار عن لغة مستبعدة .(٤)

ورغم ان مصطلح (النص) من أطروحات مابعد الحداثة ، فإن وجهة نظر علي بدر ليست خاطئة ، أما تخريج الدكتورة بشرى موسى صالح التي رأت(في كتابة قصيدة النص عوضاً عن المصطلح القديم قصيدة النثر)(٥) ضمن سياق المشروع الكياني لقصيدة النثر العراقي، فقد أشكلت المصطلح بالخلط الحاصل بينهما ، ولكن هذا التداخل الاصطلاحي بين النص أو مايسمى بـ (قصيدة النص) وقصيدة النثر– نشأ عن اضطراب اصطلاحي أو مفاهيمي في الاستخدام النقدي ، نتيجة تنافذ إجناسي إتخذ من قصيدة النثر بنية اطارية في بعض مدونات الكتابة الشعرية .

من حيث الماهية والوظيفة اصطلح رعد فاضل على تسمية مدونته النصوصية (فليتقدم الدهاء الى المكيدة) بـ (شعر) وهي (نص طويل) بالمعنى الدلالي والاصطلاحي للنص، واصطلح علاوي كاظم كشيش على مدونته المفتوحة (خاتمة الحضور) بـ (شعر) فيما هي تجمع بين أشكال مختلفة من الكتابة– كتنويعات(البسيط والمديد والوافر) من جهة، وقصيدة النثر و(نثر القصيدة) من جهة ثانية، وفق التسمية التي اصطلح عليها الدكتور عبد الكريم راضي جعفر بـ (نثر القصيدة) بالمقابل من قصيدة النثر، رغم انه وجد فيها(إختلاط في أوراق اللعب في التسميات والمصطلحات، وتضاد في الماهية والوظيفة في آن واحد) (٦) ، واصطلح أحمد علي الشيخ على مدونته النصوصية (طائر الآن) بـ (أقوال في القول) في المتن و(نصوص) على الغلاف الثاني من هذه المدونة، ولم يحدّد سلمان داود محمد هوية مدونته إجناسياً، فيما هي تنوّع من قصيدة النثر والنص، واصطلح حكمت

الحاج على تسمية (الكلام المستعاد) بـ (قصائد نثر) وهي قصائد تستعيد المقول من الكلام المنثور وتصبّه في شكل شعري بصيغة الإعارة أو النقل أو التضمين أو الاقتباس لدرجة يتحكّم مصطلح التناص أو التعالي النصي بالنص بتداخل واعي وغير واع .

لهذا نرى وجود تناقض في التسميات والماهيات والهويات بين مفاتيح شفرات المدونات الشعرية من الخارج، وتشكلات الأنساق البنائية فيها من الداخل، إذ قد تستعير قصيدة النثر أحد أجنحة النص كالفضاء المفتوح من البياضات أو الفراغات المنقوطة أو البنيات الموزّعة على سطح الورقة بصيغ أفقية/عمودية/ مائلة /متشظية – كنصوص(غيوم أرضية) لسلمان داود محمد، وبالعكس قد يستعير النص المعرفي المفتوح أحد أجنحة قصيدة النثر باستعمال الجملة أو التقطيع أو السطر الشعري كنصوص (بي. آر. سي – قمر بني آدم – مبتدأ الحروف فاتح الاعداد) لولاء الصوّاف، وقد يتداخل النص مع قصيدة النثر بتحوير(القصيدة / النص) الى شكل هندسي هو عبارة عن ميسوم نصي مفتوح على مستويات متعددة من الدلالات كنصوص(الخرائط ربما..) لأحمد الشيخ علي و(دائرة الاحتواء) لولاء الصواف، و(كون في داخلي) لأحمد آدم، غير ان هذه المقاربة تنظر الى ان عدم استقرار الشكل الشعري ناجم عن قلق إيجابي مشروع يرتبط بطبيعة جدل اللحظة الحرجة في تحولات الكتابة الشعرية الجديدة، وبذا لم تعد قصيدة النثر تحتفظ بالنقاء الخالص من حيث الهوية والماهية : كالتركيز، والتكثيف والاقتصاد في اللغة، ليس لأن قصيدة النثر الفرنسية بمواصفات سوزان برنار غير قصيدة النثر العربية بمواصفات أدونيس، بل لأن قصيدة النثر أخذت تنزع نحو الافادة من إمكانات النص المعرفي المفتوح، أي نحو (تأسيس اللانوع بالضد من سكونية النوع الادبي) .(٧)

وإن كان أنسي الحاج قد رأى من قبل (ليس لقصيدة النثرقانون أبدي)(٨) فان هذا القول ينطبق الآن على النص المعرفي المفتوح وقد اقترح محمد غازي الأخرس على

شعرية النص المفتوح ، تسمية جديدة لاتخلو من اجتهاد نقدي هي (النص الحرج) ذلك لان كتابة النص الحرج (تحتاج الى الإنفلات من أسر الهوية / النوع) .(٩)

اذن أي معنى يمكن أن نخلص إليه من (شعرية اللحظة الحرجة) ؟

قبل الاجابة. توجه هذه المقاربة إنتباه القارىء الى ان شعرية اللحظة الحرجة قد أحدثت قطيعة شاملة مع الإرث الشعري، إذ إبتدأت بخرق النظام العروضي بفوضى متدرِّجة، وبداهة أن تسبق الفوضى مرحلة إستقرار أي شكل أو نمط جديد في الكتابة الشعرية كقصيدة النثر، والنص المفتوح بوصفهما شكلين مقترحين لمشروع الكتابة الشعرية بحساسية مابعد الحداثة، وما خرق اللغة، والنفي المتوازي، والمفارقة، والسخرية، والحذف، والتشويه، والتحريف– غير عناصر جديدة لهذه الأشكال المهيمنة في التجريب، ورغم ان المعنى لم يعد خاصية مميزة في الكتابة الشعرية، فقد تلمّس الناقد الشاب د.رحمن غركان (هيمنة التجريب) في الشكل و(هيمنة التجريب الذهني) في اللغة، وخاصة بعد أن ميّز بين إنتاج المعنى والمعنى الشعري.(١٠) وقد تنبه محمد غازي الأخرس الى معنى أن يكون الشعر بلامعنى في نص: حساسية مابعد الحداثة، فقد(بدأت – كما يرى الاخرس – مرحلة نزع المعنى عن العالم) (١١) وان ثمة حساسية مرهفة بقدر ماهي صادمة آخذة في التشكل داخل الكتابة الجديدة، وخاصة على مستوى تمثلات اللحظة المركبة من الحرب والحصار من جهة، وتمثلات الإنجاز والتجاوز من جهة ثانية، ونعد التقديم الذي كتبه كل من فرج الحطاب وعباس اليوسفي في كراس (الشعر العراقي الآن) نموذجاً لهذه التمثلات :

– انهم ليسوا شعراء فقط بل محاربون أيضاً. يقفون في خنادق الشعر يواجهون سيولاً لاتنتهي من الغزاة..الحصار وافرازته.. الذهول .. التحديات.. اللاجدوى.. الاغتراب.. الجوع.. .

– إن هذه المجموعة من شعراء التسعينيات يحمل كل واحد منهم تجربته ويمتلك بدوره بَصْمته الخاصة ..ان قصر جملهم الشعرية وتكثيفها واعتماد الادهاش والمفارقة

وعنصر السخرية وكتابة المهمل اليومي والمرئي من الاشياء وغيرها من(سمات الكتابة الجديدة) .

– ان النموذج الشعري الذي يكتب به الآن هو نموذج خاص ومبتكر..يختلف عن أي نموذج وعن أي تجربة شعرية سابقة.. انه نموذج لم يرثه الشعراء ولم يستورده أحد.. بل صنعوه بكل تفاصيله وتشظياته).(١٢)

يمكن أن نلحظ في هذه الفقرات من التقديم: وحدة اللحظة المركبة من الحرب والحصار في مقابل تنوع حساسية الكتابة بهذه الوحدة، ولكن رغم الملامح المشتركة في سمات الكتابة الجديدة، إلاّ ان أي شاعر أو ناص منهم لم يصل بعد الى درجة إمتلاك أو حيازة بصمته الخاصة به بفعل هيمنة التناص أو التنصيص في الخطاب الشعري كله، وتلك باعتقادي سمة من سمات الكتابة الجديدة في العالم، ومع ان النموذج الشعري الذي يكتب به الآن – نموذج مغاير ومختلف عن أي نموذج أو تجربة شعرية سابقة، إلاّ انه نموذج غير خالص أو مستقل في تشكلاته المعرفية والفنية، وإن كان يمتلك خاصية اللحظة التي ينتمي إليها بحساسية مرهفة/ صادمة للذائقة الشعرية السائدة .

إن مايجعل الجهاز المفهومي والاصطلاحي غير موازي لشعراء اللحظة الحرجة– كونه لم يتشكل بصيغ موازية لتحولات الكتابة الشعرية خلال الثمانينيات والتسعينيات، لهذا لم يظهر الفهم الجديد لهذه التحولات إلاّ في أواخر التسعينيات بصيغة هامش يتجه نحو المتن النقدي.

إذن معنى شعرية اللحظة الحرجة يكمن في إمكانية التوفيق بين النظام والفوضى، الوحدة والتنوع أو المؤالفة بين الأضداد في الكتابة الشعرية !

- **إحالات**

(١) قصيدة النثرمن الهامش الى المركز/ عبد الزهرة زكي/ ملتقى تموز الشعري الثاني للشعراء الشباب ١٩٩٨ .

(٢) قصيدة النثر العراقية/ د.بشرى موسى صالح/المربد الشعري الخامس عشر/ ١٩٩٩.

(٣) كنايات عن تاريخ ثقافي/ حيدر سعيد/مجلة الطليعة الادبية/ ع (١) ك٢- شباط/ ١٩٩٩/ ص٢٦.

(٤) تاريخ قصيدة النثر العربية/علي بدر/ مجلة الطليعة الادبية/ مرجع سابق/ ص١٣ .

(٥) قصيدة النثر العراقية/ د. بشرى موسى صالح/ مرجع سابق.

(٦) قصيدة النثر وحدود الشعر/ د.عبد الكريم راضي جعفر/ مجلة الطليعة الادبية/ مرجع سابق/ ص١٠.

(٧) تاريخ قصيدة النثر العراقية/ علي بدر/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(٨) مقدمة ديوان (لن) انسي الحاج/ المؤسسة العربية للدراسات والنثر/ بيروت/ ط٢/ ص٢٠ .

(٩) شعرية النص الحرج/ مشروع رؤية لما بعد قصيدة النثر/ مجلة الطليعة الادبية/ مرجع سابق/ ص٤٢.

(١٠) صياغات في انتاج المعنى والمعنى الشعري/ د. رحمن غركان/ مجلة الطليعة الادبية/ ع(٣) لسنة ١٩٩٩/ ص١٠١.

(١١) شعرية النص الحرج/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(١٢) الشعر العراقي الان/ اعداد وتقديم: فرج الحطاب وعباس اليوسفي/ بغداد- ١٩٩٨/ ص٣،٤ .

مفاتيح شفرات المدوَّنات الشعرية

لابد من فك إرتباط المدونات الشعرية عن اللحظة التي تشكلت فيها شعرية الثمانينيات والتسعينيات قبل تفكيك شفرات العنوانات الشعرية لها، فالسؤال الذي يسبق تأويل هذه الشفرات ويليه مباشرة هو:

ماقانون اللحظة التي تشكلت فيها هذه المدونات؟

لئن كنا إصطلحنا على تسمية هذه المدونات بـ(المدونات الشعرية)، فإن هذا المصطلح ينطبق على ماهو مدوّن فيها بالمعنى الدلالي والاصطلاحي، وخاصة ان هذه (المدونات) نتاج لحظة حرجة تداخلت فيها الحرب مع الحصارمن جهة، وتقاطعت فيها أنساق الكتابة الشعرية من جهة ثانية، وتنافذت فيها مؤثرات معرفية ناجمة عن ثورات جديدة في نظريات القراءة والكتابة والتأويل من جهة ثالثة .

وبداهة أن يتعرّض مفهوم الكتابة في هذه المدونات الى تغيير جذري في واقع الكتابة، وبتغيّر الشكل والموقع والرؤية – تغيّرت أساليب وافكار هذه المدونات في كتابة الواقع.

وبفهم التشكلات المعرفية لهذه اللحظة، كان التجلي الخطي لهذه المدونات يتمظهر في وقائع شعرية موثقة بسياسة المعنى(فالمعنى ليس مجرد شيء توضحه اللغة ولكنها في الحقيقة تنتجه)(١) لهذا تنزع سياسة المعنى الى (الراسب المراوغ) بتعبير دريدا(٢) وتبعاً لهذا الراسب إتجهت هذه المدونات بقوة الإختلاف مع السائد الى الخروج السيمانتيكي بصيغة التناقض بين(المنطوق) و(المتضمن)(٣) حتى صارت طبيعة المعنى (طبيعة ملتبسة– Amphibolic) قائمة على المفارقة/المباينة/ المباعدة/ المبادهة/ المفاجأة/ لإبطال مفعول مركزية المطابقة بين اللغة والواقع، وخاصة على مستوى مفاتيح هذه المدونات وشفراتها المضمرة.

إذن ماوظيفة المفتاح؟ وقبل ذلك– هل ينبغي للعنوان– كما يرى امبرتو إيكو– (أن يشوّش الأفكار وليس أن يوحدها)؟(٤)

لقد تنبّه القاص محمود عبد الوهاب الى ان الوعي بالعنوان، وبالفهم الجديد له (لم يظهر إلاّ متأخراً في معطيات المنهجيات الحديثة، فقد كان طرفا التواصل: المبدع والمتلقي كلاهما لايلتفتان الى وظيفة العنوان في إنتاج الدلالة، فلم يكن للعنوان عندهما احدى شفرات النص التي تنطوي على موجهات في فعل القراءة والتأويل، وكان المبدع يؤسس عنوانه بالحدس والذائقة والحساسية ، مما ينبغي لنا أن نأخذ بمبدأ (التحقيب) فما من أحد مسؤولاً عن معرفة غائبة أو لم تكن شائعة في ثقافة حقبته أو عقده الزمني) .(٥)

وإن كان العنوان (عتبة) فإن العتبة في مفهوم هيدجر (هي الركن الجذري الذي يسند الباب كله ويصون الوسط حيث يتداخل الخارج والداخل، فالعتبة تحمل الما بين، وفي عزلتها يلتقي مافي البين يخرج ويدخل) .(٦)

إذن العنوان أو المدخل أو العتبة– حجر أساس (يتبنين) به وعليه الإنشاء النصي، فإذا ماإختل هذا الحجر– تختل قيم المركز، حتى ينهار المتن النصي أو يتخلخل، ويمكن التمثيل لهذا الحجر بـ (طابوقة سنمار) وما طابوقة سنمار غير شفرة المدون أو المصفاة البانية للمعنى أو المغزى إذا جاز لنا هذا التمثيل المجازي .

وإن كنا قد اصطلحنا على العنوانات في متن هذه المقابة بـ (مفاتيح الشفرات)، فلأننا نرى بأن هذا المصطلح أكثر قدرة تأطيرية وتكثيفية من جهة، وأكثر حمولة مفهومية من جهة ثانية، وخاصة في الحقل الدلالي، ولكن قبل أن نقوم بآلية الاشتغال عليه، نوجّه عناية القارىء الى أن هذه المقاربة تعنى بثمان شفرات من أصل ثلاثين شفرة لتدوير مفاتيح مدوناتها الشعرية لتأويل شفراتها المضمرة.

ويمكن تصنيف مفاتيح هذه الشفرات من حيث إنزياح الدلالة بانسبة الى معيار معين– الى نوعين :

• نسق سكوني، ويشكل فيه المعنى مركز مدار الدلالة المغلقة، وتندرج في هذا النسق مفاتيح الشفرات الاتية:

استنساخ– لركن الدين يونس/ لاأحد بانتظار أحد – لجمال جاسم أمين/ كتاب الموتى– لمازن المعموري/ تقدّمْ أيها الخرف (إرتكاب في المعنى) لجمال علي الحلاق .(٧)

تضمّن مفتاح نصوص ركن الدين يونس (إستنساخ)(٨) فكرة طباعية/بصرية جديدة في تقنية الكتابة، ولأن المكتوب/ المطبوع: بنية منسوخة (طبق الأصل)، فإن الوجه الثاني من الغلاف هو الصورة البيضاء التي تحمل عنوان (إستنساخ/ كتابة : ركن الدين يونس) .

أمّا الوجه الأول من غلاف الكتاب فهو الصورة السوداء، وقد تضمّن قصيدة بعنوان (رغبات) رغم انه اصطلح على تسمية نصوصه بـ (كتابة) ، ثم قام بتكرير طبع القصيدة نفسها بحرف أبيض وعلى بنية سوداء كدلالة على صورتها المنسوخة وتوكيد لها في مدونته النصوصية، فيما إتخذت خمسة نصوص أخرى تقنية طباعية مألوفة بالحرف الأسود وعلى بنية بيضاء.

وبفرضية أولى: إن بنية البياض دالة على كتابة أولى في مقابل بنية السواد الدالة على كتابة ثانية طبقا لتقنية الاستنساخ الشائع والمألوف، وهنا يكون (الشكل حكماً دلالة وليس تعبيراً).(٩) وبما أن الشكل دلالة، فما دلالة شكل(الاستنساخ)؟ أهو كتابة ناسخة أم كتابة منسوخة؟ وما علاقة شكل (الاستنساخ) بكتابة ركن الدين يونس ؟

قبل تفكير ماتبقى من شفرات المفتاح الرئيس من تخاريم وأردية فرعية، لابد من مقاربة وجهي المفتاح– لتوجيه عناية القارىء الى ان المفتاح الميسمي (إستنساخ) موجّه أساسي للقارىء، إذ عليه أن يقرأ مفتاح الكتاب من الخلف ، أي ان بنية البياض هي النسخة الأصل لوجهة حركة دورة المفتاح في حالة تدويره داخل الشفرة المدونة، ولأن الوجه الأول شكل مقلوب الى الأسفل لغرض استنساخ المكتوب منه، فإن الوجه الثاني هو نسخة منه (طبق الأصل) ، يحمل (رغبات) ، وكأنه أراد لهذه

الـ (رغبات) الكامنة في الأسفل أن تتجلى بتمظهرات مستورة مافوق السطح – ذلك هو التضاد بين سطح الكتابة البيضاء وعمق الكتابة السوداء.

وإن كنا إزاء فعل بصري/ دلالي: فأي درجة تحققت فيها هذه الحيازة البصرية الدلالية ؟

وبفرضية ثانية–إن (استنساخ) يفترض وجود كتابة منسوخة، فما المنسوخ إذن من هذه الكتابة ؟

نلاحظ أيضً وجود عنوان إضافي (فرعي) تحت المفتاح الرئيسي (إستنساخ) :

- (اني أراني) وهو بنية إستعارية من (سورة يوسف) القرآنية، وهي موجِّه قرائي آخر، يتجه وجهة دلالية، وما أن يتجه القارىء هذه الوجهة حتى تتجلى أمامه التمظهرات المستورة بعمق السواد، ولكن كيف كان (ركن الدين يونس) يرى نفسه ؟

هنا ينبغي أن ينفتح الأفق عن فضاء الكتابة وفق مستوياتها الرؤيوية والرؤياوية، فهل حققت (كتابة : ركن الدين) فضاء هذه العتبة، وعتبة هذا الفضاء ، بعد فتح باب المدوَّنة؟ وإلاّ فماذا إستنسخ منها في هذه الكتابة ؟

لقد سبق المفتاح الرئيس (إستنساخ) والمفتاح الاضافي الفرعي (إني أراني) جملة مستقلة في صفحة بيضاء مكتوبة بالشكل الآتي :

يا

بنات ركن الدين

نلاحظ بأن(ياء النداء) تنفرد بوصفها كلمة مستقلة، واسم المنادي جمع مؤنث، وكأن المفتاح الاضافي موجَّه الى اسم المنادى، ثم تأتي الـ (رغبات) بصورتها السوداء المكررة لتعبر عن الوجه الآخر بصيغة المفتاح الرئيس والمفتاح الاضافي الفرعي بصورتيهما البيضاويتين.

وإن كانت مفردة (إستنساخ) قد هيأت الذهن لإستقبال كتابة (إستنساخ) ، فإن المبثوث في النصوص يصدم وعي القارىء بالتشويش الدلالي، حتى تتحول الكتابة البيضاء الى كتابة سوداء. (هذا ما سنراه في سياق لاحق) .

أمّا (لا أحد بإنتظار أحد) لجمال جاسم أمين(١٠) فهو مفتاح لنسق مغلق على ذاته باستخدام (لا) النافية للجنس نفياً شاملاً، وبتدوير هذا المفتاح تتعدد علامات بنينة النفي– بوصفها جدلية شعرية جديدة في المركب الشعري: حذف وشطب الاسم/ تعطيل ونقض حركة الفعل/ أي إيقاف حركة الديمومة ومعارضتها في آن واحد.
لذلك تضمن المفتاح وحدة التطابق الحرفي بين أداة النفي ودلالة المعنى المنفي بها : (لاأحد/ لاشيء/ لاشجرة / لاشمع/ لارغبة/ لاقادم/ لاصوت/ لاشرفة/ لاقداس/ لاابواق/ لاغسق/ لافجر/ ...) .
ولم يكتف المفتاح باستخدام الأداة النافية للجنس نفيا شاملاً، فهناك الأداة الناهية للفعل (لاتبتعد/لاتهرب)، والأداة النافية للفعل المضارع (لاأملك/ لااجهد/ لانهرم) ، والأداة النافية غير العاملة (والتي لاتؤدي/ فمه لايبوح/ التي لاتؤكد معنى النهار) ، والأداة النافية غير العاملة المعترضة (كيف نموت بلا جدوى/ مرصوصين بلا روح / وكفا للتلويح بلاجدوى/ ان يترك الطفولة بلا شلل/ فأظل بلا وجهك/ مامعنى أن تنتشر الأشياء بلا معنى) إضافة الى أداتي النفي والنصب والجزم :
(ان بقايا عضامك الباردة– لن تكفي لجلب السواح/ وان المدن.. – بلا أحد منا – لن تصبح اثرية / لن أتهجد كعراف/ ولن أمر على النفايات كأضرحة/ اننا لم نعش../ لم نعِشْ) .
و (لم) هنا–أداة نفي وجزم وقلب للفعل المضارع من الحال والإستقبال الى الماضي والمضي، وكذلك الأداة (لن) ، فالدلالة الزمنية في (لن تكفي/ لن تصبح/ لن

أتهجد) هي نفي للمستقبل، وتوكيد للماضي، ودلالة (لم) في (لم نعش) هي النفي للماضي، وبذلك تمثل (لم + لن) إنطباق الماضي والمستقبل في آن واحد.

إذن فالنفي (لاأحد بإنتظار أحد) بنية تتألف من شفرات لغوية ذات دلالات شعرية قائمة على نفي: الجنس/ الماضي/ الحال/ المستقبل، ولكن هل هي نفي لكينونة الأسم الدال على الثبوت من جهة، ونفي لحركة الفعل الدال على الحدوث والتجدّد من جهة ثانية ؟

إن كانت بنية الاسم– بنية ثبوت، وحركة الفعل بنية حركة صادرة عن فاعل وحدث، فهل بنية النفي دالة على نفي العلاقة بين الذات والشيء لإثبات كينونتهما ؟

إن مفتاح مدونة (لا أحد بإنتظار أحد) شفرة تضع القارىء إزاء نفي شامل لثبوت الاسم وحدوث الفعل، ولكن بصيغة التوكيد على حركتهما المضمرتين دون التصريح بهما، وتلك هي الشفرة التي تعني كيف نتصور معنى الاسم أو الفعل كشيء يحدث في عملية النفي الشعري.

ويتألف (كتاب الموتى) لمازن المعموري(١١) من مفتاح (مبنين) يتماكن فيه الموتى في أجلهم (المسمى) مع كتاب مدون (غير مسمى) ، وإلا فما دلالة المعنى: أهو كتاب يعنى بـ (الموتى)؟ أم للموتى كتاب يتضمن أجلهم المسمى؟

إذن مَنْ هم الموتى في هذا الكتاب ؟

تقترن مفردة (الموتى) بضمير المتكلمين المنفصل(نحن الموتى)، وبذلك يحدث أول كسر لسياق مفتاح التسمية لتحقيق العبور من النسق السكوني الى النسق الحركي، وتلك مفارقة دلالية وليست معجمية للمعنى الحقيقي، وبكسر هذا السياق تتم عملية إستثمار الإحالة الى (كتاب الموتى) بالمعكوس، وتبعاً لمعكوس هذه الاحالة، يتشكل الكتاب كمدوَّنة نصوصية في إستثمار دلالات الموت بالاحالة المعكوسة الى الأحياء، وذلك بفعل الأداء بقصدية الخلط بين الخيال والحقيقة، وأعني الخيال

الاسطوري المثير للدهشة والحيرة، والحقيقة المثيرة للسخرية والمرارة.

وتحيط المفتاح تسميات محاكية للموت: الزوال/ الظلمة/ العدم/ القبور/ الجحيم/ الجوف/ العالم الآخر/ العزلة/ الغياب/ الهاوية/ حتى يشتمل عليها بصيغ مختلفة من التكرار المغاير والتوكيدي لها.

هذا هو مفتاح المتن النصي، فما هو هامش المتن؟

تمثل لعبة التقاطع بين المتن والهوامش أكثر تمظهرات البنى المخفيّة في (كتاب الموتى) ، فقد تضمنت النصوص لعبة دلالية في الكتابة :

أعلى _____اسفل

أسفل_____أعلى

ورغم القلق الشكلاني الذي يفضي الى الاقلاق الشعري، فإن النص الوحيد الذي لايتضمن هوامش معينة هو (هوامش الموتى) ، فقد " تبنينت " هذه الهوامش بصيغة متن رئيس، مما كسرت فعلاً أفق توقع القارىء، وخاصة إذا مانظرنا الى أي متن وهامش من نصوص(كتاب الموتى)، فإننا نجد الهامش(أسفل)، مفصول دائما بخط واضح، وهو عبارة عن طبقة تحت السطح، وما (القبور) سوى تجنيس خطي للموتى، أما نص(هوامش الموتى) فهو ينقض هذه القاعدة، فقد ترتب على هذا الاقلاب الدلالي- إحلال الموتى محل الأحياء بتجنيس مضمر غير خطي، وبذلك صارت (هوامش الموتى) بنى مستورة تتمظهر في شكل دلالي مقصود.

ورغم أن مفتاح (تقدمْ أيها الخرف) لجمال علي الحلاق(١٢) يتضمن جملة طلبية ساخرة، فإن المفتاح الاضافي (إرتكاب في المعنى) أشكل اسم المنادى، فما معنى إذن(إرتكاب في المعنى) ؟

إن مصدر (إرتكاب –إرتكب) أي فعلَ شيئاً في المعنى أو أجرى عليه تغييراً أو تحويراً أو تشويها، فالقارىء إذن إزاء لعبة لغوية مركبة من قواعد النحو، فالنحو يؤسس المعنى، والمعنى يؤسس الدلالة، وبما أن المعنى يشكل مركز مدار الدلالة، فما مركز مدار هذه اللعبة ؟

لقد أشار الناقد الشاب عباس اليوسفي في المقدمة التي كتبها لمدونة (تقدمْ أيها الخرف) الى(إحتمالية المعنى وتعدديته ولانهائيته) كما إكتشف بأن (قراءة العنوان هنا لاتخضع لدلالة بعينها سوى مايصنعها المرتكب لها من معنى)(١٣) . ورغم ان المفتاح الاضافي (إرتكاب في المعنى) يتضمن إشكالية مركبة، فإن هناك جملة رئيسة تفتح هذا الإرتكاب بالقول :

" ثمة مالم يرتكب

أنت مكلف بارتكابه "

هذه الجملة موجِّه رئيسي لـ (إرتكاب في المعنى) بصيغة قراءة النص(المادة الخام)، أي بدون حركات، ونقاط، وفوارز، ومن ثم كتابة المقروء منه بصيغ مختلفة من التحوير والتغيير في العلاقات السياقية خاصة، كما ان هذه الجملة مُنبِه اسلوبي للقارىء بوصفه فاعلاً مشاركاً في عملية إرتكاب المعنى، لهذا تفترض هذه الجملة وجود قارىء موجَّه إليه هذا الكلام، ولأن هذا الكلام من موجِّهات النص وقارئه، فهو إذن يوجِّه قصدية التأويل وإن لم يتحكّم فيه.

ولكن يمكن التسليم مع (اليوسفي عباس) في إضاءته السادسة من المقدمة التي يقول فيها عن هذا النص بأنه (نص شمولي لايؤدي الى معنى معين، ويشمل كل المعاني أيضاً) (١٤) في آن واحد؟!

انه نص عبثي– دلالة ومعنى، لأنه يقدم تقنية لأفهوم فارغ بدون معنى، غير أن لهذا العبث كيفية جديدة في تشقيق النص الواحد الى تخاريم وأردية وأقانيم متعددة وفق ثلاث قواعد لهذه اللعبة :

 نحو الاعراب + نحو الاسلوب + نحو الدلالة

وبدهي أن تتغير المواقع السياقية للكلمات والدلالات، والعلاقات المتجاورة بالعلاقات المخالفة لها تبعاً لتغير العلاقات الاعرابية، وتفكك العلاقات البنائية.

ولكن ينبغي الاعتراف بإمكانية هذه اللعبة في البحث عن شكل جديد لنص متدرِّج متعدِّد في مستوياته اللغوية، فقد إتخذ النص من (فعل القراءة) بنية إطارية، ومن (الدال العبثي) منطقة تجريبية، ومن (اللغة) بنية وسيطة بينهما، غير أن الكاتب تورّط إن لم نقل قد أخطأ في إختيار هذه (المادة الخام) كبنية نصوصية لاتمتلك من عناصر القوة والتحدي والاقناع مايجعلها متجدّدة بحيوات تعبيرية، وبذا فقد التجريب الشعري– معناه الدلالي والاحتمالي.

• نسق حركي يشكل فيه المعنى مركز مدار الدلالة المفتوحة، وتندرج ضمن هذا النسق مفاتيح الشفرات الآتية :

(فليتقدم الدهاء الى المكيدة – لرعد فاضل/ الركض وراء شيء وافق – لعلي الامارة / ماتساقط بل أوشك للشمس – لماجد حاكم موجد/ تاريخ الأسى– لطالب عبد العزيز).(١٥)

عند تدوير مفتاح(فليتقدم الدهاء الى المكيدة) لرعد فاضل(١٦) تنزاح الدلالة المعجمية الى دلالة حافة، فحرف الفاء في هذه التركيبة يستأنف حركة مقطوعة لفظاً ومعنى، ولكن هذا لايعنى ان الجملة تبدأ من الفعل (يتقدم) المجزوم بجزء ذري آخر هو(لام الامر)، بل لأن اوالية التشكيل الحركي لـ(معنمية) هذه الجملة هو(الى المكيدة فليتقدم الدهاء)، وفي هذه الحال يقوم حرف الفاء بوظيفة إستئناف حركة التقدم وإن كانت مجزومة، حتى ترتبط الغاية بدلالة القصد، ومع ذلك لم يكتفِ مفتاح النص بذاته، وإنما تضمن شفرة فرعية إضافية وضعت بين قوسين مزدوجين هي (كتاب

الدهاء/ كتاب المكيدة) وقد تم الفصل بينهما بخط مائل، وكأن علاقة الدال (الدهاء) بالمدلول (المكيدة) علاقة إعتباطية!!

وإزاء (المعانم) الذرية التي تحددها مفاصل المعنى في المدلول السياقي: هل الدهاء/ المكيدة: تجليان لمعنى واحد؟ وبعبارة ثانية: هل الدهاء والمكيدة – وجهان لقضية واحدة ؟

يؤول السؤال لحظة الحمل بالاجابة عليه– الى أن (المكيدة) عبارة عن نواة يحيط بها (الدهاء) كمدار (معنمي) ذري، أي أن المكيدة بمثابة تحقيق لهذه البنية وتفسير لها في(معنميات) الدهاء.

وبغية عدم الإكتفاء بما آل اليه السؤال من الاجابة عليه، لابد من القول: بأن إتجاه حركية النص لاتتهيأن كحركة (موقوتة / مجزومة) من الخارج الى الداخل، وإنما يتهيأن المتجه الدلالي لسهم الحركة من الداخل الى الخارج، أي أن مفتاح شفرات النص يدور عكس إتجاه حركة التشكيل المجازي(فليتقدم الدهاء الى المكيدة) الى التشكيل المجازي الآخر الذي أنهى النص شفراته (فلتتقدم المكيدة الى الدهاء يابالعي المكائد) بصيغة التقديم والتأخير أو بصيغة التماكن اللفظي والتغاير المعنوي بينهما.(١٧)

ويمتلك مفتاح (الركض واء شيء واقف) لعلي الامارة (١٨) من عناصر الدهشة والمفارقة مايجعله يتجه الى المفارقة الدلالية بين حركية الثبات وثبوتية الحركة، وهنا تكمن شعرية هذه المفارقة في انها شعرية فانتازية تتبدد فيها الرؤية لحظة التكثيف الشعري، أي تنهار شفافية الإشارة في اللحظة التي تبلغ فيها درجة الوضوح المباشر، وذلك بفعل التشكيل المجازي الكاذب، لهذا فـ (الركض وراء شيء واقف) هو: الوهم/ الخبط/ الخيبة/الفراغ/ الجري، ولمجرى هذه السمات والعلامات المبثوثة بين ثنايا النصوص– علاقات غير منظورة مع الفواعل التي تؤلف هذه النصوص، غير أن

مفتاح هذه النصوص تتمثل في مفردتي (راكض/ يركض)(١٩) كما ان هناك جملة واحدة تنفرد في كيفية إختزال فانتازيا اللاشعور في شعرية المفتاح، وهي :

 أجري وخطوي ورائي(٢٠)

وما يجعل هذه الجملة موازية لمفتاح شفرات المدونة الشعرية (الركض وراء شيء واقف) في سياقة الخطي/ كونها تبدأ بفعل يمتلك طاقة قصوى في الحركة الصادرة عن الحدث، لهذا فهي أكثر قدرة على إنشاء الادهاش الشعري، فالدلالة إذن ونظيرها المضاد قيمة في المفهوم المركزي في القيمة، وهنا تكمن قيمة التضاد في مفتاح شفرات هذه المدونة الشعرية، لأن التضاد يقوم أساساً على (آثار المعنى).(٢١)

وعند تدوير مفتاح (ما تساقط بل أوشك للشمس) لماجد حاكم موجد(٢٢) تدور الدلالة حول معنى حاف لايمكن الإمساك به، أي هناك معنى ضائع ومكتشف من جديد، فالفعل (تساقط) منفي بـ (ما) ثم هناك إستدراك لتتمة بقية الجملة، وقد أراد الوصل بين طرفي الاسناد – المدلول التركيبي للجملة، وكأنه أعطى شيئا ذا إكتمال ناقص، أي بمعنى جاز الشيء، وتعداه، وعدل باللفظ عما يوجبه أصل الوضع في الجملة، وذلك باستعمال(الملابسة الشعرية) .

إن (ماتساقط بل أوشك للشمس) لاتخرق نظام (أمن اللبس) في اللغة، وإنما تسعى الى تحقيق حيازة شعرية خاصة بها لتسمية أي شيء باسم غيره، حتى يقوم (الغير) مقام الشيء، لهذا فإن من يبحث عن المعنى في مفتاح شفرات هذه المدونة الشعرية – فالمعنى لاوجود له في هذه الملابسة الشعرية، وإنما عليه أن يتعقب الظل الملازم للمعنى، فالدال لايعنى بالمدلول، والمدلول مركب ناقص، وما ينتجه الدال لا يوضحه المدلول، وداخل اللغة تمتلك بنية الكلمة هوية مستقلة لها صلة سرية بالكلمة المجاورة لها.(٢٣)

و (تـاريخ الأسـى)– لطالـب عبـد العزيـز(٢٤) مركـب اضـافي مـن تـاريخ وأسـى، فالأسى: مدوَّنة / خطاطة/ وثيقة/ واقعة/ مروية: لألم قائم (هنا) في النفس، وخاصة ان(النفس منذ افلاطون تنتمي الى حيز المفارق المحسوس) .(٢٥)

لهذا يمكن إعتبار (تاريخ الأسى) أول مدوَّنة شعرية غير مدوَّنة في الشعرية العراقية، ليس لأنها تنزع الى توثيق البكاء المر أو الفنارات المعتمة أو القتلى المجهولين أو الشظايا التي تؤسس ممالكها في الأجساد الطرية أو الذين يمسّدون أحزانهم قبل أن يناموا أو الأباريق المملوءة بالفرح الذي لايصدق، ليس لهذا التراكم من تاريخ الأسى وغيره، وإنما لأن (تاريخ الأسى) يختزل تأثير قانون اللحظة الحرجة في متوالية شعرية تمتلك من عناصر القوة والتحدي والبقاء ما يجعلها متجدِّدة مع حركة تاريخ الأسى الانساني برمته، حتى وإن لم يقم طالب عبد العزيز بكسر سياق هذه المتوالية – بمتوالية جديدة .

وإذ تجتاز هذه المقاربة – عتبات المدونات الشعرية – ترى بأن تدوير مفاتيح شفراتها المغلقة والمفتوحة– بمثابة مدخل أول الى فهم (تقطبات الأنا وإنشطارات الذات) الناجمة عن قانون تأثير اللحظة الحرجة في الكتابة الشعرية.

• **إحالات**

(١) مقدمة في النظرية الادبية/ تيري ايغلتن/ تر: ابراهيم جاسم العلي/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد – ١٩٩٢/ ص٦٩.

(٢) أخلاقيات القراءة/ ج. هيليس ميار/ تر: سهيل نجم/ دار الكنوز الادبية/ بيروت – لبناء/ ط١/ ١٩٩٧/ ص١٤١.

(٣) اللغة العليا..النظرية الشعرية/ جون كوين/ المجلس الأعلى للثقافة/ تر: أحمد درويش/ القاهرة/ ١٩٩٥/ ص٨٢.

(٤) مع أمبرتو إيكو/ تقديم وترجمة: عبد الرحمن بوعلي/ مجلة نزوى/ ع (١٤) ابريل/ ١٩٩٨/ ص٦٥.

(٥) بنية العنوان في قصيدة السياب: الموقع والتحولات/ محمود عبد الوهاب/من بحوث المربد الشعري الخامس عشر/١٩٩٩.

(٦) انشاد المنادي/ مارتن هيدجر/ قراءة في شعر هولدرلن وتراكل/ تلخيص وترجمة: بسام حجار/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ط١/ ١٩٩٤/ ص١٧.

(٧) ومنها ايضاً:

علاماتي الفارقة – لسلمان داود محمد/ طائر الآن– لأحمد الشيخ علي/ الشاعرة– لسهام جبار/ خاتمة الحضور– لعلاوي كاظم كشيش/ سماء سابعة – لحمد شهاب الانباري/ يسعى– استدراك – لأحمد آدم/ لاشيء لنا – لعبد السادة البصري/ ما تبقى لن يجيء– لفوزي الطائي/ رثاء الأقاصي– لمحمد درويش علي/ قلائد أفروديت– لشاكر مجيد سيفو/ غداً يكون الوقت قد فات – لزهير بهنام بردى/...

(٨) استنساخ/ كتابة: ركن الدين يونس/ بغداد – ١٩٩٩.

(٩) النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق/ عدنان بن ذريل/ منشورات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق– ١٩٨٩/ ص٨٨.

(١٠) لا أحد بأنتظار أحد/ جمال جاسم أمين/ مكتب المدى للاستنساخ/ بغداد – ١٩٩٩.

(١١) كتاب الموتى/ كتابة: مازن المعموري/ بغداد – ١٩٩٩.

(١٢) تقدمْ ايها الخرف/ ارتكاب في المعنى/ بغداد – ١٩٩٩.

(١٣) تقدمْ ايها الخرف/ مرجع سابق/ مقدمة بقلم عباس اليوسفي/ ص٨،٤،٢.

(١٤) تقدمْ ايها الخرف/ مرجع سابق.

(١٥) ومنها أيضاً:

طفولة قادمة – لماجد البلداوي/ لا أعد الهروب خيولاً – لبسام صالح مهدي/ فوق القمر.. تحت الوردة – لماجد موجد/ غيوم أرضية – لسلمان داود محمد/ الخروج من

الاسماء– لطلال الغوار/ الغيمة المقفلة/ صاعد نحوي– لعماد كاظم العبيدي/ ما يتعطل من الاسئلة – لعمار المسعودي/ أماكن فارغة – لعلي الامارة/...

(١٦) فليتقدم الدهاء الى المكيدة/ رعد فاضل/ شعر/ منشورات اتحاد الادباء في العراق/ بغداد – ١٩٩٤.

(١٧) للمزيد ينظر :فليتقدم الدهاء الى المكيدة/ مركز النواة ومدار شعرية النص/عباس عبد جاسم/ جريدة القادسية/ع(٧٩٥) بتاريخ ١٩٩٩/٨/١٠.

(١٨) الركض وراء شيء واقف/ علي الامارة/ مطبعة دار الكتب – البصرة – ١٩٩٨.

(١٩) الركض وراء شيء واقف/ مرجع سابق/ ص٢١،٣٠.

(٢٠) الركض وراء شيء واقف/ مرجع سابق/ ص٤٥.

(٢١) الاسلوب والاسلوبية/ بييرجيرو/ تر: د. منذر عياشي/ مركز الانماء القومي/ بيروت – لبنان/ د. ت/ ص٨٠.

(٢٢) ماتساقط بل أو شك للشمس/ ماجد حاكم موجد/ سلسلة ثقافة ضد الحصار دار الشؤون الثقافية/ بغداد – ١٩٩٩.

(٢٣) للمزيد ينظر: ماتساقط بل أوشك للشمس والملابسة الشعرية/عباس عبد جاسم/جريدة القادسية بتاريخ ١٩٩٩/١١/١.

(٢٤) تاريخ الاسى/ طالب عبد العزيز/ منشورات اتحاد الادباء في العراق/ بغداد – ١٩٩٤.

(٢٥) إنشاد المنادى/ مارتن هيدجر/ مرجع سابق/ ص٢٤.

الأنا الشعرية

(تقطبات الأنا / إنشطارات الذات)

تكتشف هذه القراءة – إن(الأنا الشعرية) بنية مهيمنة في الخطاب الثمانيني والتسعيني، لهذا نرى– "وجود الأنا المضاعفة والمكررة" مصدر "تهديد للأنا ذاتها".(١) ولإعادة كتابة المقروء – إختارت هذه المقاربة النظر إلى مركز هذه الأنا من أسفل القاع ، أي من الراسب التحتاني لهذه الذات، وخاصة ان لهذه الأنا تقطبات مركزية ، ولهذه الذات إنشطارات ذرية ، حيث ينفك كل منها إلى(معانم) شعرية مبثوثة في المدونات الشعرية.(٢)

ولغرض إجرائي– نعني بـ(الأنا الشعرية) إنكفاء ضمير المتكلم على نفسه، وإنشقاق ضمير المخاطب عنه، ونعني بالراسب التحتاني – ذلك المخفي من التراكم في اللاوعي .

وبفرضية ضمنية – إن (الأنا الشعرية) شكل مقلوب (لذات الشاعر) ، وبذا فإن المستند اللساني لأي ملفوظ شعري من عينات الأنا التي سَتَرِد في سياقنا الحالي هي إنعكاس وفعل للراسب اللاشعوري، هذا (اللاشعور هو خطاب الآخر) غير ان الآخر ليس أخر على الاطلاق، حيث انه يقترن بالأنا إقتراناً جوهرياً)(٣) أي هناك إحالة، ومعكوس لهذه الإحالة بين (الأنا والذات) يمكن الإصطلاح عليها بـ(شعرية المكامنة الشعرية) .

من هذا المنطلق– يمكن إكتشاف تجليات الراسب التحتاني وتمظهراته المستورة في المدونات الشعرية وفق معيار الأنا(نيّة) الشعرية الآتي :

أولاً – تقطبات الأنا

في هذا النمط ينفك تمركز الأنا حول الذات الى تقطبات أنوية مشحونة براسب مراوغ في تمظهراته المستورة في ضمير المتكلم الدال على نفسه .

إن الأنا عند حمد شهاب الانباري (أنا مراوعة) حيث تشطح نحو فكرة الفناء الصوفي بقدر ما ترتد الى وحدة الوجود، لأنها راغبة فعلاً في الإمتلاء لتجاوز نقص

الواقع، ولكن بفعل (الراسب المراوغ) لها– لا تستطيع أن تسمي الواقع إلاّ انها تستطيع أن تبنيه على وفق إزاحة كنائية لهذا النقص بالكمال:

← أنا كل أهل الأرض يعصمهم شقائي

فتمسّكوا بالبعد عني لا أطيق سوى أناي

وليس إلاّ بقائي (٤)

في هذه الأنا إحالة الى مركز (أنوي) غير أن معكوس الإحالة يشير الى الذات عبر تمركزات مركوزة بـ (ياء المتكلم) المنغّمة بالتكرار:

(شقائي/ أناي/ لي/ بقائي) .

نعم – إن نواة الأنا قد تنفك الى نوع من التمركز حول الذات – Eyocentisme(وهي نوع من النرجسية التي تعشق فيها الذات ذاتها الى درجة إقصاء الآخر) .(٥)

فالأنا عند مازن المعموري– أنا مؤسطرة أو أنا اسطورية مؤلهة:

← أنا المطلق السحري وبقعة الرحيل

فلا غرابة أن أضع الهواء في قبضتي

كي لايموت أحد (٦)

ولهذه الأنا تمثلات – القوة العاكسة، فالإزاحة هنا تناظر الكناية، وإلا فما تعليل الذي يمسك الهواء بقبضته كي لا يموت أحد غير الأنا (نية) المطلقة، أي سلطة الراسب المقموع في القاع، وليس أنا المطلق سوى إنعكاس وفعل لها في هذه الإزاحة الكنائية ، وبداهة أن يتساوى (الهواء/الحياة) و(القبضة/ القوة) في كفة واحدة، وتلك هي مفارقة الأنا لذاتها في هذه المكامنة الشعرية .

وتتشبث الأنا بالأرض في نص (يصهل بي برق وتنقلني الرعود) لرياض ابراهيم، حيث الذات مركز الأنا، والأرض مركز الكون :

← فلك يتمركز بي

الشمس من حوله تدور

زحل طالع من سره
عطارد تغفو على فراشي
وأنا ثابت
في مركز هلوستي
تحبل بي أرحام
تتمخض..(٧)

وتتعدد دلالات تمركز الأنا حول ذاتها في(ياء المتكلم) المكررة :
(بي/ فراشي/ هلوستي) ، ولكن مركز الأنا يتمثل في (هلوسة الذات) بوصفها الراسب التحتي لهذا المدار الكوني.

وبدافع خفي للراسب المخفي– ينفك تمركز الأنا عند سهام جبار الى (معانم) متعددة :

← أنا وحدي الآن من دوني
أنا الملكة أو العرش نظمته.. أنا الصولجان(٨)

نلاحظ بأن الأنا في الجملة الاولى– موازية لضمير المتكلم المكرر، والأنا في الجملة الثانية –أنا مكررة بذاتها، وقد أغلقت بهذا التكرار النسق حول ذاتها، ويكشف هذا الأداء السياقي(المقاصد المحمولة)عن تشبث الأنا بذاتها بصيغة التكرار التوكيدي لها، وهو يتمظهر بتجليات الراسب المخفي، وكأن الأنا هنا– تسعى الى الانفلات من عبودية القاع أو التحرّر من مطبق المحبوس.

ثانياً – إنشطارات الذات

في هذا النمط ينفك تمركز الذات الى إنشطارات مدفوعة أو مزحومة براسب تحتاني من أسفل القاع عبر تمظهرات مستورة بضمير المخاطب المنشق عن ضمير المتكلم نفسه.

إن الذات عند زبارة مهدي العبودي– كلما تتعرّض الى قوى الاطاحة بها تسعى الى التشبث بأناها، غير ان الراسب التحتاني يتمظهر بإشارات شفافة :

← أنا هيبة الإرتقاء ذليل

.. أنا موت قائم لفتوحات تتكرر

← أناي المفرطة بانثلاماتها، أناي المولّعة

بإنضاج الهزائم(٩)

تتميز هذه الأنا في انها– أنا درامية قائمة على المؤالفة بين الأضداد :

– الهيبة – الذل

– الموت – الفتوحات

– أناي المفرطة ← أناي المولعة

لهذا فالأنا هي ذات المحارب الذي يفتح بموته الطريق، وبقدر ماتتعرّض أنا الشاعر هنا الى هذه الانثلامات، فهناك رغبة مولّعة لتتويج الذات بالإنكسارات، وما أنا الشاعر المؤلفة من (أنا / ي) سوى ضمير متكلم تتشبث به الذات، غير ان الراسب المطموس تحت السطح يتجلى هذه المرة بتمظهرات غير مستورة بالنكوص، ويمكن تسمية النكوص الى الذات بإرتداد الأنا نحو الذات لممارسة (الندب الذاتي)، وبهذا الإرتداد تتشكل نواة الأنا السوداء.

وقد تنفك إنشطارات الذات عند خضير عباس الزيدي الى إشارات شفافة لا تنسخ الواقع، وإنما تتخيله :

← في فمي هيئة الصدأ

في فمي نقوش السكاكين

أنا قربكِ

أيتها الغيوم

أكتفي بالسكوت (١٠)

في هذا النسق تنشطر الذات في تمثلات (ياء المتكلم) المكررة، غير ان كاف المخاطب المنشق عنه يقوم بكسر سياق هذا التكرار لإحداث فجوات بين الأنا وضمير المتكلم الملتصق بها، وضمير المخاطب المنشق عنه، فتتسع المسافة بقدر ما تتقلص بينهما :

(أنا قربك/ ايتها الغيوم/ اكتفي بالسكوت)

إن هذه الفجوات قائمة على التوتر بين الراسب المخفي وتمظهراته المستورة بالإشارة الشفافة، هذه الإشارات تبوح بالواقع دون أن تنطلق به ، أمّا الأنا الشعرية عند جمال جاسم أمين– تدرك إنقسام ذاتها بدال مدرك (لغيرها) :

← هذه الارض..

مقسّمة – تماماً –

والحياة إصطفاف

أنا وراءك

ينبغي أن تموت قبلي(١١)

ويمثل إنشقاق الضمائر (أنا/ كاف المخاطب/ ياء المتكلم) عن مركز الذات–إنقسام الذات على نفسها وإنشطارها على غيرها، ورغم ان هذه الأنا – أنا محايدة بين (الحيا– موت) إلاّ انها أكثر الأنواة (إنانية) بالنسبة الى معيار الانا (نية) الشعرية .
وقد تنشق الأنا عن ضمير المخاطب، ولم تعد الأنا دالة على ضمير المتكلم المنكفىء على نفسه، فالذات عند أحمد الشيخ علي بقدر ما تلتحم الأنا مع الأنت تنشطر بالنفي المتوازي الى: أنا وأنت ونحن :

← لأنك أنا – أيها الميت

← ليس أنت (يا أنا)

← ليس أنا (يا أنت)

← ليس (نحن) تماماً.(١٢)

في هذا النفي (تتماكن/ تتبادل/ تتقاطع) الضمائر– حتى تختل قيم المركز بصيغة القلب والتضاد بين الأنا والذات.

وتنفك الذات عند نجاة عبد الله الى انشطارات(معنمية/ سياقية / ذرية) بصيغة الظن والترجيح والاحتمال والنفي المتبادل بين الضمائر:

← أنت .. وأنا

ربما نحن جميعاً (لا أنت ولا أنا)(١٣)

في هذا الإنشطار تتشظى الضمائر كبنية دالة على إختلاف علاقات الذات بالمركز، ومنها علاقة الأنا بخطاب الآخر. وثمة أنا شعرية مركبة لا تستجيب لمعيار الانانية الشعرية، لأنها أنا ملغّزه بالمغيوب، مرمّزة بالواقع، مطرسنة بالراسب المخفي؛ تلك هي الأنا عند ولاء الصواف :

← أضمرهُ.. فأرتد أنا

في رحبة المغيوب،

أفأين ياجسد؟

أناي بك لتستظل به

أفأين ياأنا؟

وأنا اللاجىء فيك ياجسد(١٤)

في اللحظة التي تتساوى فيها الأنا مع الجسد في نقطة عليا، تنفك هذه النقطة الى تجليات إشراقية/ معرفية، وخاصة ان (الهاء: ضمير الغائب) في (أضمره) يدخل

في مجازات المحذوف، أمّا المغيوب فهو مركز إرتداد الأنا، ويأتي الجسد بلغة الحضور كمحتواة أو غلاف طبيعي لهذه الأنا، ورغم ان الجسد– اسم منادى مخاطب فهو منشق عن الأنا، لهذا لا يمكن النظر الى هذه الأنا من أسفل القاع/ أي من الراسب التحتاني، لأن الأنا الشعرية هنا تتعارض مع معيار الانانية الشعرية –إبتداءً من البنية الاستفهامية الإنكارية المكررة، وخاصة البنية الإستفهامية المركبة (أفاين ياأنا ؟) لهذا فهي أنا إستشكالية لأنها مسبوقة بالإستفهام الإنكاري أولاً، ومسبوقة بـ (ياء المنادى) ثانياً، وبذلك تحولت الأنا الى شفرة، فما معنى هذه الشفرة، وما تحمله شفرة المتكلم على نفسه من خطاب ؟

إن كانت الأنا إنعكاس وفعل للذات، فإن الذات هنا تنزاح عن مركز الأنا، أي (ان الأنا هي على نحو مفارق– اللاأنا)(١٥) بدلالة الاستفهام الانكاري المركب الآخر (أفاين ياأنا؟) التي تفتح النسق، غير ان الجملة (وأنا اللاجىء فيك ياجسد) تغلق النسق بتمركز الأنا حول الجسد، وهذه المشاكلة بين أنا، والجسد كبنية وسيطة بينهما– ناجمة عن مجاز معرفي، ذلك لأن المجاز المعرفي (عامل قلق وإقلاق لا عامل وثوق وطمأنينة).(١٦)

لعل هذه المقاربة تكتفي بهذه العينات المبثوثة في المدونات الشعرية، وقد تبين فيها: ان لقانون اللحظة الأثر في إركام الراسب التحتاني، وما تقطبات الأنا وإنشطارات الذات سوى إنعكاس وفعل لهذا الراسب المعكوس في اللاشعور الشعري عبر تمظهرات مستورة باللغة، وخاصة على مستوى تمثلات إنكفاء الأنا على ذاتها بصيغة إنكفاء ضمير المتكلم على نفسه، وإنشقاق ضمير المخاطب عنه، وبالتالي فإن هيمنة الأنا الشعرية في الخطاب الشعري تشكل سمة فرق لا سمة قيمة بين جيل وآخر.

• **إشارات وإحالات**

(١) النرجسية في التعبيرية الجديدة/ اليزابيث هاغلوند/ تر: كفاح الحبيب/ مجلة الطليعة الادبية/ع(٥–٦) آيار– حزيران/١٩٨٧/ ص١٢.

(٢) تتردد الأنا الشعرية في المدونات الشعرية بنسبة عالية، ولغرض الملاحظة لابد من الاشارة الى جملة من (تقطبات الأنا/ إنشطارات الذات) منها:

- فليتقدم الدهاء الى المكيدة/ رعد فاضل/ ص٦.
- ما يتعطل من الاسئلة/ عمار المسعودي/ ص١٩.
- علامتي الفارقة/ سلمان داود محمد/ ص١٤، ٦٨.
- أماكن فارغة/ علي الامارة/ ص٧.
- طائر الآن/ احمد الشيخ علي/ ص٤١.
- تاريخ الأسى/ طالب عبد العزيز/ ص١٩.
- غداً يكون الوقت قد فات/ زهير بهنام بردى/ ص٣٦.
- يسعى/ احمد آدم/ ص٣٤.
- سبب النايات/ نامق عبد ذيب (نص).
- موقف: السؤال/ أتذكر/ مهدي الشبلي (نص).
- عشبة أناي/ ماجد عدام (نص).
- التراب المقدس/ رعد موسى (نص).
- لا أهمل الريش.. أركن الهواء/ عماد كاظم العبيدي (نص).
- الغياب البهي/ كاظم فياض (نص).
- صحف وهوامش من تاريخ الاسود والابيض/ ركن الدين يونس (نص).
- .....

(٣)لا كان .. العودة الى افرويد وأسلحة التحليل النفسي/ تر: د. عبد المقصود عبد الكريم/ مجلة نزوى/ ع (١٤) أبريل/ ١٩٩٨/ ص٤٠.

(٤) سماء سابعة/ حمد شهاب الانباري/ السلسلة الشعرية منشورات اتحاد الادباء في العراق/ بغداد– ١٩٩٤/ ص٩.

(٥) الطبيعة مكنة صامتة/ قيصر الجليدي/مجلة كتابات معاصرة/ ع (٢٨) آب- ايلول/ ١٩٩٦/ ص٦.
(٦) كتاب الموتى/ مازن المعموري/ بغداد – ١٩٩٩/ ص٢٩.
(٧) المشهد الجديد في الشعر العراقي الآن/ دار أمد/ بغداد – ١٩٩٢/ ص٢٣.
(٨) الشاعرة/ سهام جبار/ منشورات أسفار(٥) دار الشؤن الثقافية/ بغداد – ١٩٩٥/ ص٥٣، ٣٦.
(٩) المشهد الجديد في الشعر العراقي/ مرجع سابق/ ص٣١،٣٠.
(١٠) اقفاص خارج الكلمات/ خضير عباس الزبيدي/ بغداد – ١٩٩٨/ ص٣٣.
(١١) لاأحد بانتظار احد/ جمال جاسم أمين/ مكتب الاستشاري/ مكتب المدى للاستنساخ/ بغداد- ١٩٩٩/ ص٤١.
(١٢) الخرائط ربما../ احمد الشيخ علي/ اسفار ع (١٩، ٢٠) صيف ١٩٩٥/ ص٣٠.
(١٣) على شرف الجنون/ نجاة عبد الله/ مجلة الطليعة الادبية/ ع (٢) نيسان – مايس – حزيران/ ١٩٩٩/ ص١٩.
(١٤) قمر بني آدم/ ولاء الصواف/ مجلة الان/ ع (٤) لسنة ١٩٩٩.
(١٥) الصوفية والسوريالية/ ادونيس/دار الساقي- بيروت/ ١٩٩٢/ ص١٦٦.
(١٦) الصوفية والسوريالية/ مرجع سابق/ ص٤٤.

استراتيجية الجملة الشعرية

(نصوص الجملة / أنماط الجملة)

من أهم تحولات الكتابة الشعرية الجديدة– إنتقال مركز الثقل التعبيري من وحدة القصيدة الى وحدة الجملة، بحيث تحوّلت الجملة من نسق تعبيري قائم بذاته كبنية لمعنى مستقل عن سياق أو كمعنى لبنية لا تنفصل عن سياق تعمل به.(١)

وإن كنّا نفهم الجملة بوصفها(بنية علائقية) ؛ فهل الجملة قانون جديد لعمل القصيدة؟

ثم ما حدّ القول وإتساعه في الجملة؟

وإن كان حجم الجملة يتحدّد بالمستويات التي يتركب منها – فما وظيفة الإيصال وبنية الرسالة في الجملة؟

ينبغي الاعتراف أولاً – بأن بناء وحدة الجملة أصعب من بناء وحدة القصيدة من حيث الماهية والوظيفة، فالجملة بنية نصّية مكثّفة بدرجة عالية من الشعرية، فإن كانت شعرية القصيدة تنبثق من بؤرتها عبر تفاعلات نووية/ ذروية، فإن شعرية الجملة تنبثق من كثافتها الشعرية، وتكمن شعرية التكثيف هنا في كيفية تكثيف طاقة الجملة للأدلاء السياقي بحمولة الدلالة.(٢)

ولغرض إجرائي، لابد من التمييز بين أنماط الجملة الشعرية وآلية الاشتغال عليها بالنسبة الى معيار معّين، فقد تضمنت ستراتيجية الجملة الشعرية نوعين من الكتابة الشعرية :

– يمكن الاصطلاح على النوع الأول بـ(نصوص الجملة الشعرية) وهي التسمية التي اصطلح عليها رعد فاضل في " ملحقات الرعد "(٣) وسهام جبار في " نصوص "(٤) ويشترك معهما شاكر مجيد سيفو في " الجمل المستقلة "(٥).

– ويمكن الاصطلاح على النوع الثاني بـ(أنماط الجملة الشعرية) وهي التسمية التي اصطلحنا عليها بأنساق الجملة الشعرية من: الاستفهام والمفارقة والسخرية والتضاد والتوازي، ويشترك في هذا النوع: ، جاسم محمد أمين، وعباس اليوسفي وماجد البلداوي، وغيرهم.

ولغرض الملاحظة والمعاينة النصّية، نلاحظ بأن(نصوص الجملة الشعرية) تمثل إرتداداً شعرياً عن كتابة النص، والنص الطويل لكل من رعد فاضل في(فليتقدم الدهاء الى المكيدة) وسهام جبار في(الشاعرة) وشاكر مجيد سيفو في(قلائد أفروديت) ، وهذا الإرتداد وإن كان رد فعل شعري إزاء الاستغراق في الامتداد والتوسع في الكتابة الشعرية على مساحة طوبوغرافية أوسع، إلاّ ان هذا الإرتداد دال على إيقاع متقطع/ قاطع لسياق النمطي والمألوف والمتداول من حهة، وكيفية القبض على اللحظة الشعرية الخاطفة في عالم ذي إيقاع دراماتيكى سريع من جهة ثانية.

أمّا النوع الثاني (أنماط الجملة الشعرية) ، فالاستفهام والمفارقة والسخرية والتضاد والتوازي– تشير كلها الى: الحيرة والصدمة والمبادهة والدهشة ، وهي عناصر ناجمة عن تناقضات الواقع المتقاطعة مع جماليات الحياة في آن واحد.

•أولاً – نصوص الجملة الشعرية

إن كان رعد فاضل قد اصطلح على تسمية (ملحقات الرعد) بـ (نصوص) وأشار الى انها (مشروع مقطعات في مائة مقطعة) فإنه قد رقّن قانون عمل القصيدة بقانون عمل الجملة الشعرية، أي أزاح بوحدة الجملة الشعرية (المقطعة) وحدة القصيدة، ويستدعي هذا الإنزياح–إستبناء إفهوم موازي له بصيغة مستوعبة له، ومتقدمة عليه .

وإن كنا قد اصطلحنا في متن هذه المقاربة على ان الجملة الشعرية (بنية علائقية) فإن (كل جملة لايمكن أن تبلغ نهايتها إلاّ إذا كانت تهدف الى شيء يتجاوزها).(٦) ولكن ماالشيء الذي يتجاوز هذه (المقطعة) حتى تبلغ نهايتها ؟

لقد شاء رعد فاضل أن يكون للرعد– ملحقات، فما معنى (ملحقات الرعد) التي إقترنت بها مقطعاته المنشورة بشعرية هذه التسمية؟.

لقد ألحق رعد فاضل (ملحقاته/ مقطعاته) بالرعد، والرعد يسري في بدن الصوت، والصوت صدى المعنى، وكأنه أراد بتوجيه المعنى لإنتاج معنى آخر لاينتج عن المعاني القاموسية أو المعاني اللغوية المألوفة.

لنصغي أولاً الى أقرب (مقطعة) من مقطعات الرعد وملحقاته، ونشدد على خاصية الإصغاء بدل القراءة، فما نسمع؟.

 وبعد../ .. العصف هيئة آثاريين والرعدُ

عصف لايقص خلفه الأثر.(٧)

يجب أن نضع خطاً تحت (وبعد).. وهو ظرف مبهم معطوف على ما قبله، وآذاننا منشغفة بما سنسمع ، ثم نضع خطاً تحت (العصف) و(الرعد) لأنهما تبادلا الموقع السياقي بينهما، فتغاير المعنى، ثم يحدث أن يمر عصف الرعد، ولكن بدون أن يقص علينا أثره، أي كالرعد بدون دليل أثاري قائم عليه، وتلك هي المكامنة الشعرية بين المعنى وآثاره، إذاً: أسمعنا شيئا تتوهمه الجملة أم شيئا تتخيله ؟

إن الجملة/ المقطعة في ملحقات الرعد: بنية نصية لاتسعى الى إحداث أي شكل من أشكال الصدمة الشعرية، وإنما تسعى الى حيازة (دال مدرك) يفوق هذه الصدمة بشعرية الدلالة الحافة :

 الشرفة تشبه فضيحة مدرعة بالضوء

والمرأة الوحيدة التي فاتها مساء

آخر تعبث بالستائر/ اطراف مايشبه

التآمر: عيناي والستائر والمرأة التي لم يفتها

مساء آخر.(٨)

تؤثث هذه الجملة: بنية شعرية لمشهد ينفتح فيه الداخل على الخارج، وبالعكس، حتى يشف المشهد في نقطة واحدة (عيناي والستائر والمرأة التي لم يفتها مساء آخر).

إن الجملة/ المقطعة في (ملحقات الرعد) مبنية بحكمة الرائي الذي يقول شيئاً، ويعني به شيئاً آخر:

 المرأة تُشغل برجل يغيب، والوردة تنحني باتجاه المغيب.(٩)

على الرغم من ان هذه الجملة – قائمة على التوازي بين (المرأة/ الوردة) و (الرجل/ المغيب) فهي لاتقع في التشبيه المباشر، وإنما يستدعي الطرف الاسنادي الاول– الطرف الاسنادي الثاني بدون أن يتقاطع معه، وهنا تكمن فجوة مخفيّة تزيد من التوتر بين هذين الطرفين– بوصفها فجوة قاطعة لسياق المعنى بمعنى آخر. هكذا تنتظم نصوص الجملة الشعرية في(ملحقات الرعد) بوصفها بنى نصية مستقلة بسياقات خاصة بها، لأنها ليست من الشعر المنثور على بياض الورق، وإنما هي طاقة جملة لحمولة دلالية تتنازع فيها الصورة مع الوظيفة في الأداء الشعري، لهذا فهي لاتنزع الى التعريفات الشعرية، وإنما تنزع الى تركيز هذه الطاقة في حمولة دلالية.

ونلاحظ في (الشاعرة) لسهام جبار تشكيلاً آخر للجملة الشعرية، وسواء أكانت الجملة مستقلة بسياق خاص بها أو أحاط بها سياق معين، فإن الجملة تتميز بالإنحراف الدلالي، أي ان الدال فيها لايُعنى بالمدلول، وهي خاصية من خواص الكتابة الشعرية الجديدة، غير ان هذه المقاربة آثرت التركيز على الجمل الشعرية التي اصطلحت عليها سهام جبار بـ(نصوص) دون غيرها، وقد بلغ معدّل هذه النصوص أربعة وستين نصاً.(١٠)

تشتغل هذه النصوص بكل ما أوتي لها من إمكانية شعرية على إحداث المفارقة أو الصدمة أوالسخرية بحساسية باردة/ دالة على اللامبالاة :

 هاكم .. خذوا

صعدت .. نزلنا

دو + دو +

دوي

كل ذلك حرب ؟

هل نستيقظ ؟ (١١)

ان الجملة الشعرية في (الشاعرة)– (ونشدّد هنا على هذا التعميم): سؤال من لايتورّط بالاجابة عليه/ علامة قد تشير بدون إصبع الإشارة، لهذا فالجملة تبوح ولاتقول :

 ماذا أريد كي أصيب؟

الهدف فيَ

والكرات من الجميع.(١٢)

إن الجملة الاستفهامية مبنية على الإثبات إذا اتخذت نقطة إبتداء لها باستعمال (هل) وقلَّ فيها إستعمال الهمزة؛ فماذا إذن عن اسم الاستفهام (ماذا) ؟

إن شيوع الاستفهام في هذه النصوص– علامة من علامات القلق، والحيرة، والشك، والخوف :

 مشاة ، الى أين؟

قالوا يوزعون حرباً في الطريق ! (١٣)

ولكن ليس بالضرورة أن تتصدر علامات الإستفهام نصوص هذه الجمل الشعرية، إذ ان من خاصية هذه الجمل: الغرابة/ الدهم/اللامعقول، لهذا تمتاز هذه النصوص بقدرتها على التقاط تأثير قانون اللحظة :

 لم يبكه أحد

فلمَّ أوصاله ومضى

هذا القتيل الأخير.(١٤)

وفي التضاد يستدعي المعنى نظيره المضاد :

 الحرب تلد

والأمهات يربّين (١٥)

وتتميز هذه النصوص في انها بنى مفتوحة لاتنغلق على محتواها، فالجملة: علامة على/ أو إشارة الى/ ولكن بدون أن يتطابق فيها الشيء ونظيره الدال عليه :

 قيافة القتل لائقة

أيها السيد العاري

 اسألوها كم أنجبت

لتنسى عقمها ! (١٦)

وعلى الرغم من ان(نصوص) هو المصطلح المشترك الذي يجمع بين نصوص رعد فاضل(المقطعة) ونصوص سهام جبار(المرقمة)؛ فإن العلامة الفارقة بينهما تكمن في درجة انحراف اللغة، فالأول يسعى الى الامساك بالشعرية متلبسة بالمعنى، فيما تسعى الشاعرة الى الامساك بالمعنى متلبساً بالشعرية، وكأن الفرق بينهما– فرق بين وظيفة الإيصال وبنية الرسالة في الجملة، غير ان الفرق (يتبنين) أكثر في كيفية كسر سياق المعنى بدلالة حافة أو بعنصر المفارقة.

أمّا(قلائد أفروديت) لشاكر مجيد سيفو، فهي تشترك مع (ملحقات الرعد) لرعد فاضل بخاصية تكثيف طاقة الجملة لكي تنوء بحمولة الدلالة، وتشترك مع نصوص سهام جبار بخاصية الاغراب والاستفهام. فمن خاصية التكثيف :

 الأصابع أصابعنا التي انتصبت تتذكر ربيع

خواتمها، انه فصل التذكارات(١٧)

ومن خاصية الاغراب والاستفهام :

 يخرج المجنون من جوف الصورة ويعلق

إطارها في عنقه(١٨)

 ما الذي سأفعل بكل هذا الخبز

وهذا التفاح

وعين يهوذا مسمرة في عشاء المسيح؟(١٩)

وعلى الرغم من ان هذه النصوص عبارة عن جمل مستقلة بنفسها، وكل جملة مقطوعة عن الجملة التي تليها بعلامة طباعية، فهي لاتختلف من حيث البناء المقطعي عن المقطعات الشعرية، لهذا فهي نمط من الجمل الشعرية تشبه الى حد كبير – المنظومة الشعرية لـ(بلورات) الشاعر محمود البريكان و(إنعكاسات) للشاعر عبد الرحمن طهمازي، وهما شكل جديد في الكتابة الشعرية، وتتمثل جدة هذا الشكل في كيفية تخليق نسيج تعبيري واحد لبنى شعرية مختلفة.

لقد أرضنت (قلائد أفروديت) لهذا الشكل في الكتابة، وخاصة على مستوى النسيج التعبيري الواحد، ثم على بنى شعرية مختلفة، وقد إتخذت من النص بنية اطارية لهذه النصوص، وبذلك دفعت بالرؤية الشعرية الى مديات أوسع بصيغة الانفتاح الدلالي المشروط بتبئير مناطق معينة من هذه الرؤية، أي بمعنى حاولت الجمع بين شيئين: تبئير حقل الرؤية، وإطلاق فضاء الدلالة، سواء أكان ذلك بإستثمار الإحالة بالمعكوس:

 لاتزال كف القابلة تدفعني الى التراب(٢٠)

أو باستثمار فضاء الدلالة:

 طوبى لتفاحتيك اللتين أرهقتهما أصابعي وفمي

أو بإستثمار أقصى سياقات الإنزياح:

 سأجأر في خطوط الورقة وأقطع

سوادها وأهتف الى أن تعدو

خلفي الحيطان (٢١)

وإن كانت هذه القلائد من الجمل الشعرية التي تحتفظ بخاصية تكثيف طاقة الجملة لإحتواء حمولة الدلالة، فإن أغلب هذه القلائد تنفرط من حول عنق أفروديت لإنحلال العقد الرابط للنسيج التعبيري، مما يختل بالتالي مركز مدار هذه النصوص.

• ثانياً – أنماط الجملة الشعرية

وإن كانت نصوص الجملة الشعرية إتخذت من مفهوم النص بنية إطارية لها في (ملحقات الرعد) و (نصوص) الشاعرة، ومنظومة (أفروديت)– لتنويع مستويات الرؤية بنسيج تعبيري واحد، فإن أنماط الجملة الشعرية تتخذ من وحدة الجملة بنية نصية مستقلة ضمن سياق خاص يحيط بها ويشتمل عليها.

وإن كانت الجملة الشعرية تشكل خاصية من خواص القصيدة، فقد تحوّلت الى قيمة مركزية في مفهوم الخطاب الشعري، وسواء أكانت الجملة خاصية حداثة أم خصيصة حديثة – فهي استراتيجية جديدة في الكتابة الشعرية .

إن الكثافة والتركيز والاقتصاد في اللغة– من أهم سمات الجملة الشعرية، كما ان المفارقة والسخرية والتوازي والتضاد من أهم العناصر الاسلوبية لها. ويمكن النظر الى أنماط الجملة الشعرية بالنسبة الى معيار الدلالة من خلال المفهوم المركزي لقيمة النمط بوصفه بنية نصية .

ولغرض إجرائي يمكن تقسيم الجملة الشعرية بالنسبة الى معيار الانحراف اللغوي الى جملة شعرية ، وجملة عبثية ، وقد ميّز جان كوهين بين الجملة الشعرية والجملة العبثية، ورغم انهما يتصفان بالخروج أو الانحراف بالنسبة الى معيار، فان الخروج قابل للارتداد في الأولى، ولكن الخروج غير قابل للارتداد في الثانية، غير ان العبث في الجملة العبثية ليس مجاناً، بل هو الثمن المطلوب من اجل تحقيق وضوح من نمط آخر.(٢٢)

وهنا توجه هذه المقاربة عناية القارىء الى اننا لانسعى الى إستلال أو إستخراج أي جملة شعرية أو عبثية من نص شعري، بل آثرنا ملاحظة ومعاينة أنماط من الجملة الشعرية المستقلة ضمن سياق خاص يحيط بها ويشتمل عليها.

ومع ان شعرية الجملة وعبثيتها تشكل المدخل الطبيعي الى أنماط الجملة الشعرية، إلاّ اننا آثرنا العودة من جديد الى مفهوم القيمة المركزي، والانطلاق من المعنى بوصفه مركز مدار الدلالة، وتجنباً لسوء الفهم في التأويل سندفع بمفهوم القيمة المركزي للدلالة الى مستوى آخر من المصفاة البانية للمعنى، وذلك على الرغم من ان شعرية المعنى في مفهومنا– ذات طبيعة ملتبسة، وان اللغة الشعرية لغة مُلبسة، لذلك يمكن تقسيم أنماط الجملة بالنسبة الى معيار الدلالة الى نوعين:

- **أولاً – الجملة ذات الدلالة النسبية**

وتندرج ضمن هذا النوع أنماط الجملة الشعرية الآتية:

(عالياً – لفلاح عدوان/ حصار– لماجد البلداوي/ نحن – لعباس اليوسفي/ جملة رقم عشرة من مرايا غير قابلة للتشويه – لمهدي القريشي/ جملة رقم واحد من قمم سفلى– لأحمد ادم/ جهات – لعلي الامارة) .

وقبل ملاحظة ومعاينة النوع الأول من الدلالة النسبية، لابد من توجيه إنتباه القارىء أيضاً الى اننا لم ننتق هذه العينات بوصفها عينات نموذجية، وإنما لأنها وقعت ضمن مدى الاستراتيجية الجديدة في الكتابة الشعرية، لذلك قد تقع ضمن مداها عينات استثنائية أخرى .

تبدأ الجملة الشعرية(حصار/عالياً/ جملة رقم واحد من قمم سفلى) بفعل يمثل نواة الجملة ، لأن الجملة التي تبدأ بـ (الفعلية) ستكون قادرة على الإمتداد في إنشاء مجالات أخرى:

 حصار

قلها.. ولاتخف..

لابد أن ننصاع للغة..،

قلها.. ولاتقف في حافة الجدار

ان مدارنا شاسع

وحولنا الحصار(٢٣)

٢ – عالياً

تسهر المصابيح

تحدق بظلام ماكر

لاتراه(٢٤)

٣– جملة رقم واحد من قمم سفلى

بنى قمة

كان يعزف

ولأن حلمه بلا قاعدة

تهاوى مثل حجر صغير(٢٥)

لقد إشتغلت الجملة الأولى على الحذف وتقدير المحذوف، وتفعيل الخطاب الشعري بالحضور والغياب، واستخدام المفرد بصيغة الجمع، وإشتغلت الجملة الثانية على التقديم والتأخير، وأنسنة معنى الأشياء بصيغة التشبيه الانساني، وإشتغلت الجملة الثالثة على جعل الفاعل وحده محور الفعل ومركزه الشعري.

أمّا الجمل الشعرية: نحن/ جملة رقم عشرة من مرايا غير قابلة للتشويه/ جهات، فالأولى تبدأ بضمير المتكلمين (نحن)، والثانية تبدأ بضمير المخاطب (أنت) وتنتهي بضمير المتكلم (أنا)، والثالثة تبدأ باسم (مدينتي) :

١– نحن

نحن الرياح التي لاتنضج

برغم هبوب الاشجار(٢٦)

٢- جملة رقم عشرة من مرايا غير قابلة للتشويه

أنت

شهقة الذهب

وألم ألماس

وهدوء العاصفة

وأنا

... (٢٧)

٣- جهات

مدينتي عالية

لهذا فإن بكائي مثل مطر

آه

اني أنجذب من جميع الجهات(٢٨)

لقد إشتملت الجملة الأولى على قلب المعنى، فانعطف نحو نفي الدلالة،والجملة الثانية إشتملت على التوازي بين ضمير المخاطب المنشق عن ضمير المتكلم، وضمير المتكلم عن نفسه، أمّا الجملة الثالثة فقد إشتملت على ضمير المتكلم المنكفىء على نفسه بالتكرار، وفي هذه الجمل يمثل (الضمير/ الاسم) نواة الجملة، والجملة التي تبدأ بالاسم(ية) ستكون ثبوتية – لاتخرج عن إطار التمركز الشعري حول الاسم ذاته.

*** ثانيا – الجملة ذات الدلالة الاحتمالية**

تندرج ضمن هذا النوع من أنماط الجملة الشعرية – الجمل الآتية :

جملة رقم اثنين من ممتلكات الظل– لسلمان داود محمد/ جملة رقم ثلاثة من ثلاث قصائد تبحث عن ثلاثة عناوين لمحمد درويش علي/ رؤيا– لحسن جوني/ أعدكم بالرياح– لجمال جاسم أمين/ آخر جملة من ضمور الاسئلة – لعمار المسعودي/ رموز التعارض– لزعيم نصار:

١– جملة رقم اثنين من ممتلكات الظل

لما جنح العبد

الى نفسه

إمتثل السلطان

لموت يافع(٢٩)

٢– جملة رقم ثلاثة من قصائد تبحث عن ثلاثة عناوين

كلب ينام تحت سريري

يقتفي أثري

يتوارى خلف لساني

وينبح نيابة عني

كلما أجلس إزاء قبالتي!(٣٠)

٣– رؤيا

لم يعد

يرى جثته

لأن وعوداً ضخمة

تكدّست فوقها(٣١)

٤– أعدكم بالرياح

لست شراعاً..

كي أتحدث عن العاصفة

ولكنني أعدكم بالرياح(٣٢)

٥- آخر جملة من ضمور الأسئلة

ساكن..

ومني تحت الشمس يركض (٣٣)

٦- من رموز التعارض :

تجلس الأرملة كجمرة فوق الرمل

الذي يضيء عتمات المخيلة(٣٤)

بإستثناء المستوى الاشاري- indicative للجمل المرقمة (٤، ٥، ٦) التي تنزع الى شعرنة اللغة وأسطرة الصورة الشعرية، فإن الجمل (١، ٢، ٣) تؤطر الغرابة بنظام سردي ينزع الى قص الأثر المحسوس بالمجرد، والمعقول باللامعقول، وخاصة ان الجمل رقم (١) جملة شرطية، والجملة الشرطية تعطل حدوث الفعل، لهذا تقوم بتعليق الحدث بين نسبتين، والجملة رقم(٢) أكثر تبئيراً لفعل الغرابة السردي، والجملة رقم (٣) يدل فيها الفعل المضارع المجزوم بـ (لم) على الماضي والمضي، ورغم وضوح الخلايا السردية (الأفعال والعطف والتابعية) في بقية الجمل الثلاث، إلاّ انها ذات شفافية إشارية واضحة في الابلاغ الشعري عن المضمر المستعمل في الغرابة.

ورغم ان الفعل بين نصوص الجملة الشعرية/وأنماط الجملة الشعرية – خاضع لإجراءات الفهم الخاصة بهذه المقاربة، فإن هذه المقاربة تنظر الى الجملة الشعرية بوصفها بنية نصية علائقية- سواء أكانت ضمن سياق خاص بها أو أحاط بها سياق عام ، وبالتالي فهي استراتيجية جديدة في الكتابة الشعرية .

- **إحالات**

(١) بنية التعليق في الجملة الشعرية/ عباس عبد جاسم/ من بحوث مهرجان المربد الشعري الخامس عشر/ ١٩٩٩.

(٢) لمزيد من التفصيل، ينظر: قصيدة الجملة الشعرية: طاقة الجملة/ حمولة الدلالة/ عباس عبد جاسم/ جريدة القادسية في ١٩٩٨/٨/١٥.

(٣) ملحقات الرعد/ نصوص/ رعد فاضل/ مجلة الاقلام/ ع (٥، ٦)١٩٩٢/ ينظر أيضاً: جريدة القادسية في ٣/ آذار/ ١٩٩٤/ جريدة الحدباء في ١٩٩٢/٥/٥/ وفي ١٩٩٢/٩/١.

(٤) الشاعرة / سهام جبار/ منشورات أسفار(٥) دار الشؤن الثقافية/ بغداد – ١٩٩٥.

(٥) قلائد أفروديت/ شاكرمجيد سيفو/منشورات(نون) الموصل/ ١٩٩٧.

(٦) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)– فو لفغانغ آيزر– باريس ١٩٨٧/ تر: د. حميد لحمداني– د. الجلالي الكدية/ نشر وتوزيع مكتبة المناهل– فاس/ ص٥٩ .

(٧) ملحقات الرعد/ جريدة القادسية/ مرجع سابق.

(٨) ملحقات الرعد/ مرجع سابق.

(٩) ملحقات الرعد/ مرجع سابق.

(١٠) الشاعرة/ سهام جبار/ مرجع سابق/ الصفحات: ٤١/٤٤ / ٤٧/ ٤٨ .

(١١) الشاعرة/ مرجع سابق.

(١٢) الشاعرة/ مرجع سابق.

(١٣) الشاعرة/ مرجع سابق.

(١٤) الشاعرة/ مرجع سابق.

(١٥) الشاعرة/ مرجع سابق/ ص٤٨.

(١٦) الشاعرة/ مرجع سابق.

(١٧) قلائد افروديت/ شاكر مجيد سيفو/ مرجع سابق/ ص٣١.

(١٨) قلائد افروديت/ مرجع سابق/ ص ٢.

(١٩) قلائد افروديت/ مرجع سابق/ ص ١٩.

(٢٠) قلائد افروديت/ مرجع سابق/ ص٥٨ .

(٢١) قلائد افروديت/ مرجع سابق/ ص٥٤ .

(٢٢) بنية اللغة الشعرية/ جان كوهين/ تر: محمد الولي
ومحمد العمري/ دار توبقال للنشر/ المغرب/ ط١/ ١٩٨٧.

(٢٣) طفولة قادمة/ماجد البلداوي/ سلسة ضد الحصار/ دار الشؤن الثقافية/ بغداد – ١٩٩٨/ ص١٣.

(٢٤) تاريخ الموج/ فلاح عدوان/ الناشر المكتبي للطباعة/ بغداد – ١٩٩٨.

(٢٥) استدراك/أحمد آدم/ سلسة ضد الحصار/ دار الشؤن الثقافية/ بغداد – ١٩٩٩/ ص ١٤ .

(٢٥) الشعر العراقي الآن/ اعداد وتقديم: فرج الحطاب وعباس اليوسفي/ بغداد – ١٩٩٨/ ص١٦ .

(٢٦) مجلة اسفار/ ع (٢١) نيسان/ ١٩٩٩/ ص٥٠ .

(٢٧) أماكن فارغة/ علي الامارة/ مطبعة الكتب – البصرة/ ١٩٩٨/ ص٥ .

(٢٨) غيوم ارضية/ سلمان داود محمد/ مكتب الانسان للطباعة/ بغداد – ١٩٩٥/ ص٣٠ .

(٢٩) الشعر العراقي الآن/ مرجع سابق/ ص٥٠ .

(٣٠) الشعر العراقي الآن/ مرجع سابق/ ص٦٣ .

(٣١) لا أحد بانتظار أحد/ جمال جاسم أمين/ مكتب الاستشاري/ مكتب المدى للاستنساخ – بغداد– ١٩٩٩/ ص٢٦ .

(٣٢) مايتعطـل مـن الاسـئلة/ عمارالمسـعودي/ سلسـة ضـد الحصـار/ دار الشـؤن الثقافية/ بغداد – ١٩٩٩/ ص١٦ .
(٣٤) المشهد الجديد في الشعر العراقي/ منشورات دار أمد/ بغداد – ١٩٩٢.

الوقائع الشعرية

من المحذوف الى المدون

كـان لقـانون تـأثير اللحظـة المركبـة مـن (الحرب/الحصـار) – الأسـاس فـي تحوّل الكتابة الشعرية نحو اشكال جديدة من المحذوف والمدوّن في الوقائع الشعرية، ممـا تسـتدعي أشـكال هـذه الكتابـة – فهومـات جديـد موازيـة لهـا، لأنهـا تنتمـي الـى حساسية شعرية جديدة.

لهذا تنظر هذه المقاربة– الى أشكال المحذوف والمدون بوصفها واقعات شعرية تجري مجرى السمات والعلامات في تمثلات هذه اللحظة، ويمكن الاصطلاح عليها من الناحيـة الاجرائيـة بـ (المـدونات الشـعرية) ، لـيس لأنهـا تتمسـح بالأسـطح الخارجيـة للوقـائع اليوميـة، وانمـا لأنهـا تنبش أو تحفر داخـل طبقـات غيـر منظـورة مـن الواقـع المنظور، لهذا فإن تأويل المحذوف أو المدون يستند الى إدلاء سياقي يتجه الى إقامة تعارض دلالي بين المنطوق والمتضمن أو تعارض إيمائي بين الظاهر والمخفي في شكل مقصود.

ولحساسية المحذوف أو المدون من الوقائع الشعرية – تتخذ هذه المقاربة من نظام المدوَّنة بنية إطارية لها، ومن الكيفية التي (تتبنين) فيها – نواة مركزية في التمثيل النصي لها .

ولكن قبل مقاربة المدونات الشعرية بـ (نظام المدوَّنة) لابد من الإشارة الى ان هذه المقاربة لم تتهيأن لها حرية إختيار العينات الشعرية، وخاصة التي إشتغلت في منطقة المحذوف من وقائعها الشعرية بفعل طبيعة اللحظة الحرجة.

ولغرض إجرائي– لابد من الفصل بين نوعين من المدونات الشعرية، وضرورة الوصل بينهما كذلك، وبالشكل الآتي:

* اولاً – المدونة الشعرية

يمكن الاصطلاح على (تاريخ الأسى– لطالب عبد العزيز/ مخطوطة الألم – لكريم شيغدل/ الألم في شبابه – لعادل مردان/ على يمين اليمام – لرعد مطشر مسلم) بـ (المدونات الشعرية)، لأن هذه المدونات تنتمي الى نوع مغاير لقوانين عمل

المحذوف بقوانين عمل جديدة من التدوين، لهذا فهي تستعير من نظام المدونة عناصر: (التدوين/ التسجيل)، وتستعير من التاريخ عناصر: (الوصف/ السرد/ السيرة) لتصب هذه العناصرفي شكل شعري ينزع الى التدوين بآركولوجيا شعرية جديدة .

وكان من الممكن مراقبة الخط البياني لتحولات الكتابة الشعرية من وقائع المحذوف حتى وقائع المدون منها– لولا تعقيدات اللحظة الحرجة التي تحيط بهذه المقاربة وتتحكم في توجيه المعاينة النصية لهذه الوقائع .

وبفرضية ضمنية : إن شعرية المدونة – هي مدونة شعرية، وهنا يجب إعطاء الاولوية– لمركزية المدون من وقائع اللحظة التاريخية، مع إدراكنا بأن الشعر لايؤرِّخ ، إنما يشذب التاريخ المدوَّن من الأكاذيب، ومهمة الشاعر كما ترى (مخطوطة الألم) لكريم شغيدل: (ان يكشف عما لايدوَّن من مخطوطة الألم) (١) وتلك هي المفارقة في شعرية هذه المدوَّنة، كما ان الشعر لايروي، إنما يرى و(يرى) يعني الدخول في المضمر الشعري.

ولكن المدوَّن في هذه النصوص يتقاطع مع المحذوف شكلاً ومضموناً، غير ان كُتاب هذه المدوَّنات تلقفوا شفرات التحوّل بالكتابة الشعرية من المحذوف نحو المدون، وتلك باعتقادي من أهم شفرات التحول الشعري بصيغتي الإنجاز والتجاوز.

وعلى الرغم من ان طالب عبد العزيز في (تاسوعاء) (٢) لم يخرج عن متوالية الأسى، فإن (تاريخ الأسى) (٣) أدخل الواقعة في المدون من تاريخ اللحظة الحرجة من الحرب، وقد قدم فيه مستوى جديداً من الكتابة الشعرية، وحتى لاتستبد متوالية الأسى بكينونة طالب عبد العزيز– يجب عليه أن يكسر سياق هذه المتوالية حتى يتحرر منها– بالخروج عليها بمستويات جديدة أخرى من الكتابة الشعرية، وخاصة بعد أن أعطى لهذه المتوالية تنويعات غاية في الأهمية الشعرية.

ولغرض إجرائي أيضاً – ينبغي أن نصغي لتاريخ الأسى وهو يقطر من أسى التاريخ بآذان منشغفة، أي بمعنى ان تاريخ الأسى موسيقى هارمونية للألم أو سيرة شعرية للأسى، لهذا نوجِّه عناية القارىء أولاً الى القاموس الشعري– بوصفه– كما أرى – المدخل الطبيعي لجدل اللحظة الحرجة من التاريخ المدوَّن على وفق: بنية التعبير أو الشكل الدال الذي إنبثق منه – تاريخ الأسى.

 تاريخ الأسى:

(الطاعون في المحبة/ المغنون المسنون/ عازفوا النايات(الذين لاتفارق الابتسامة وجوه أسيادهم/ صانعوا أمجاد غيرهم) الذين يحفر أجسادهم نحيب خفي/ الذين أكل الزمن أكتافهم/ مدمنو البحر/ الذين ألقموا البحر أعزتهم/ الذين أكلت الحيتان خصورهم وفحولتهم/ الذين تخلوا منازلهم من الأرائك/ وأسرتهم من الجريد/ خوانهم الأرض/ وأوانيهم من الورش الثمين/ منازلهم قريبة من مقابرهم/ الطاعنون في الموت/ ...) .

 أمي فاطمة وكتفي بيضاء

(أمطار حزينة/ زجاج جارح/ سعادين محنطة/ طوافك الناحل/ نساء من خزف بارد/ عصفور القصب ينقر حبة الضوء المالحة/علب فارغة مخاطة بالمعاني/ لاتثق بكآبة الحجر/ في الأباريق فرح لايصدق/ هذا الجمال لاأطيقه/ ولدي من الشجن مايكفيني في الغد/ عويل نافذتي/ حزيناً قطرتك على كتفي إلى باحة الألم/ كنت تدس نحيبك في صدري/ أيّها الرعد الميت/ صرخت في سري عليك/ فراقي/ فراقك/ هجيري/ هجيرك/ موحشاً / شقياً/ ...) .

 بقايا السفرجل

(الجنوب تغالبة من بكر/ تميميون من قمح ولبن/ الرواة الأشاعرة من الازد/ قدريون وجبريون منذ الأزل/ بحارنة/ نواخذة/ هراسون وحلوانيون/ كنعانيون من شجن وصخور/ برتغاليون أشداء/ صفريون وأزارقة/ حمدانيون من أبي الخطيب/

وحصيبيون من حمدان/ قاطفو حروب/أصلاب متفخذة من نجد الأولى/ أباضيون من أقصى الألم/ حنابلة، شافعيون ومرجئة/ خزعليون/ ...) .

وإن كانت هذه المقاربة إختارت هذه العينات من القاموس الشعري– كمدخل طبيعي إلى جدل اللحظة التي أفضت إلى هذا التاريخ من الأسى، فإنها ترى في بصمات هذا الأسى– انسانية كونية وإن كانت تنتمي إلى خصوصية جنوبية عراقية، لأنها تنزع إلى تشظية تاريخ الأسى بـ (تراسل الحواس) في اللغة، ورغم انها لا تخرج عن إطار إركام النواة الواحدة للأسى بتنويع المستويات التعبيرية لها بـ (حبكة منغمة)، فإنها تشتغل بوعي يقظ ، حذر، مدروس في تفجير لغة الحواس، ويمكن ان ندرج هذه المستويات في ثلاثة أنماط من التعبير:

١– التدوين السير– شعري

وأهم تمثلات هذا النمط نص (تاريخ الأسى) .

٢– التدوين السير– شخصي

وأهم تمثلات هذا النمط نص (أمي فاطمة وكتفي بيضاء) .

٣– التدوين السير– تاريخي

وأهم تمثلات هذا النمط نص (بقايا السفرجل) .

إذن (تاريخ الأسى) يتوزع بين الشاعر والمدينة والتاريخ، ولكن في هذا الأسى من التاريخ يتنافذ: الاستفهام التراكمي في نص (الأسئلة)، والحكي المؤسطر في نص(خيوله على الأديم)، والسيرة الذاتية للألم في نص(العشاء الأخير)، لهذا نحن إزاء بانوراما شعرية، يمر فيها تاريخ الأسى من اليسار إلى اليمين، أي عكس البانوراما الشعرية لرعد مطشر مسلم الذي إستثمر فيها الإحالة بالمعكوس من (على يمين اليمام) ليدور بايقاع مستدير حول مدينة (بغداد) وفق بناء مدور للقصيدة، حاول فيه أن يستوعب فيه شكل المدينة التي تشبه (الكأس المدورة).

وما يميز تاريخ الأسى –إن أسى التاريخ يتنافذ إلينا بأداء ذي سمو شعري، وعلى الرغم من سيادة البنية (الدرامية– الغنائية) الرومانسية، بما في ذلك الاستراتيجية النصية للضمائر المتقاطعة، فإن هذا الأداء (تتملحم) فيه عناصر إسلوبية تفضي إلى تخليق مستويات متعددة من الدلالات التعبيرية التي يتقاطع فيها:

المفرد بصيغة الجمع/ الجمع بصيغة المفرد/ الحاضر بصيغة الغائب/ الغائب بصيغة الحاضر/ النفي بصيغة الاثبات/ الاثبات بصيغة النفي:

- قالوا لنا: اخرجو هندمونا كما ينبغي
  فخرجنا يوحدنا الظلام
  وعلى أسرتنا التي من الصفيح
  صف طويل منكسر في نصفه من الأحلام العريقة
- كنا قد أخذنا كل شيء إلاّ طفولتنا
  قفد ظلت معلقة في مسمار الحائط
  كنا نحصي أيامنا فيطول الطريق
  نستدين أيامنا من بعضنا
  نرتق بها أعمارنا
  فتصل بنا مرة إلى الليل
  ومرة إلى الفجر
  وقلما تصل بنا إلى البيت
- بعصاه المبللة بالريح
  كأن يشير إلى فجر خلف التلال
  وحين اصطفت الطرقات أمامه
  أمرها أن تسير
  فسارت الطرقات بنا

نحن الذين لاوقت لدينا للعشاء

ولا مصابيح في نفوسنا(٤)

إن إستخدام الاسم المضاف في تاريخ الأسى– دال على الاستغراق الذاتي، كما انه أكثر تمثلاً للمحسوس، كذلك استغراق الهمزة في أول الاسم المجموع توحي بالحركة والتوتر والقوة.

وعبر هذا التناسل المتوالد من القاموس الشعري– يتدفق تاريخ الأسى في صعوده وهبوطه بجدل صاعد نازل بحيوات تعبيرية متحرِّكة بحس درامي، حتى يسمي تاريخ الأسى باسمه ، أي (أن تسمي، يعني أن تنادي بالاسم، أن تخاطب، أن تدعو بالاسم، فالتسمية نداء ودعوة، والنداء يجعل مناداه أقرب اليه)(٥) وكأنه اراد بمعنى النداء ان يؤكد موضوع ندائه :

 ياشيخنا.. يا أباعثمان

ايها البحر الحافظ

هل يقوى البيان

على صرف ما لاينصرف

من الزمان ؟ (٦)

إن مايجعل " تاريخ الأسى" مدونة شعرية لأسى التاريخ – كونها تعنى بجدل اللحظة ضمناً، لأنها تتحرك ما وراء شفرات المحذوف نحو شفرات المدون من الواقع غير المدون من تاريخ الأسى.

و (على يمين اليمام)(٧) يتحرك النص في دوران مستمر بحيرة وشك وإستفهام، لدرجة يقترن تدوير النص بهذا الدوران المستمر، ولكن ينبغي التمييز بين التدوير والنص المدور، فالنص المدور يبتدىء من حيث ينتهي بالمعنى، فيما يبتدىء التدوير من حيث لاينتهي بالمعنى، لذلك إنبنى النص على استراتيجية التدوير بإستثمار الاستفهام المدوَّر المفتوح .

 البداية: لماذا المدينة واجمة هذا الصباح النهاية: هو صباح واجم
لماذا ؟

وان كان " تاريخ الاسى"– قد دوَّن أسى التاريخ، فإن (اليمام) يقوم بتدوين أسرار المكان في طوبوغرافية مطرسنة بكوامن المدينة (بغداد) ، أي ان النص يتحرك نحو إملاء (الفجوات/ الشواغر/ الفراغات المفتوحة) ويعمل على إيصال الإنقطاع بين (الزمان والمكان) وذلك بإستثمار الجغرافيا كوعاء للتاريخ بصيغة الإحالة إليها بالمعكوس:

 هل مازال (الباب معظَّماً)؟!
أم نسي الفرسان في (ساحة الميدان) على
المقبض أكفهم
وانزلقت خطى خيلهم في أزقة (الصابون)
واللعنة
فسرى في السوق سر الفارشين حياتهم
لتنتصب القامات وتنحني المحنة..
 ثم إمتطى الأبطال مفتاح الرحيل
وما عادوا من قلق (تداركه الله) إلى
شارع يشير بسبابة العبد إلى موت بنيه – الحرف
ويلوح بأصابع العبد لـ (متنبيه) المبتل بالحزن
المتسلل من متحف الضيم إلى (شارع النهر)

ان التدوين يشتغل هنا على: التوليف/ المونتاج/ التقطيع/ اللصق (الكولاج) بين ماضي المدينة وحاضرها ، غير ان هذه المدونة لاتنسخ الوقائع كما هي، بل تنحرف بالوقائع بتسميات شعرية جديدة قائمة على: التقديم والتأخير/ التحوير والتشويه في تشكيل الأسماء والمسميات:

- جسد الأحرار– جسم الأحرار
- الشيخ باب – باب الشيخ
- أنامل الجواد (سليم) – سليم جواد
- كوة التحرير– نفق التحرير

أي ان هذه المدونة تقوم بكسر السياق الواقعي لنظام المدونة بحساسية مغايرة في التدوين كالحذف، وتقدير المحذوف/ التدوين والتحريف، وتكمن شفرات هذه المدونة في هذا المقطع :

- وسلْ (كهرمانه) نفسي

لماذا ياشراك الرمل

تناسل أربعونك كالنمل

وتذكرت: شكراً للقتل

لقد فاحت جرار الزيت بالخيانة

فخانك منعرج الوجوم في (ساحة الفتح)

ان الحذف وتقدير المحذوف والاسم المضاف، والمشترك اللفظي، والجناس، وتغيّر موقع الصفة، والتضاد الواقع على معنيين ضدين: تشير هذه العناصر الاسلوبية في تشكيل المدونة الشعرية إلى كيفية الاشتغال على زحزحة معالم المكان الثابتة نسبياً بشواهد أو شواخص شعرية متحركة، ولكن النص لم يخفِ ما أراد قوله بصيغة اللامقول من شعرية القول.

إن شعرية رعد مطشر مسلم ممكنة في الشعر، كما انها ممكنة في القص، ولكن الجمع بين الشعر والقص في الكتابة غير ممكنة، لابد أن ينفي أحدهما الآخر.

وإذ تسعى هذه المقاربة الى الكشف عن شفرات التحوّل من مرحلة المحذوف إلى المدوَّن، توجّه عناية القارىء إلى انها لاتعنى بـ (نقد هذه المدونات) وإن كانت تتحرك على اسس نقدية .

وان كان (على يمين اليمام) مدونة لمحنة المكان، فان نص (الألم في شبابه) لعادل مردان(٨) و(مخطوطة الألم) لكريم شغيدل ينزعان إلى تدوين الألم بوصفه بنية مهيمنة في هذين النصين، فالأول يشترك مع (اليمام) عبر دوران مستمر بالحيرة والاستفهام وياء النداء:

 الخواء حكمة الزمن الطازجة ماذا يريد
الماء
من أيامي؟
لماذا أكون مهملاً في ركن المودة؟
 من يستحق وسامك أيّها العدل؟
 ياحزني أنا طفلك الوحيد

ولكنه لايكتفي بتدوير التاريخ الشخصي للألم، وإنما يسعى إلى تعميم االألم وتجذير دلالاته الشخصية:

 ويصيح بالساهمين
هذا ولدي القانع
تعلموا من عناصره الأسى

وفي هذا الاستفهام إحالة كونية مفتوحة على مستويات متعددة من الحيرة، والبحث عن اليقين:

 ياجمرة الحق، أين الجمال؟
من يلوّن اللوحة بالحسرات؟
 من يسأل عن يدي أره الطين الذي حققت
أمانيه

انه ألم شبابي فتي يافع أو هكذا يتناسل الألم في قاموسه الشعري :

(الخواء/ مهملاً / الرماد/ شرودي/ ياحزني/ القانطة/ بالنحيب/ الحسرات/ مأتمياً / ألمي/ بكائية/ يادمعي/ الفجعية /...) .

- في مساء الألم

يرقص الجناح المهيض رقصة البداية

إن شعرية الألم في هذه المدونة: إستفهام إشاري إزاء: المهمل/ المنسي/ المهيض! وبالتالي الامتثال لهذا الألم :

- خلف ظلي تمثال

سأظل واقفا كي يستظل

وفي (مخطوطة الألم) (٩) يخون المؤرِّخ مدونات الألم، لأنه :

- لايدوّن كم امرأة أكلت إطار مشهدها العائلي

لايتعقب سواد الصور، الذي سال على صفحة

ألبوم/ لايفك رموز صحيفة الخبز

بهذه الشعرية تسعى (مخطوطة الألم) إلى تصحيح المدوّن على وفق نظام عمل المخطوطة في التحقيق، بادئة بالمؤرِّخ أولاً،

فالمخطوطة إذن تقوم بتحقيق الألم من هذه المدونات كالمهندس الذي :

- لايجرؤ على قياس رسم الأسى

لايجيد رسم خارطة

لتضاريس النواح

- لايملك مسطرة

لمقياس زاوية الأنين

ولكن خلافاً للطبيب، والاشعة، والصيدلاني، والمهرج، والساحر، والعالِم، فإن مهمة الشاعر:

- أيضاً

أن يكشف عما لايدوَّن من مخطوطة الألم

وتلك هي المفارقة – كما قلنا– في شعرية هذه المدونة.

كما تتخذ شعرية هذه المدونة من ادوات النفي الداخلة على الافعال المستمرة بنية تعبيرية دالة على: المحذوف/ المشطوب/ الملغى/ المطموس :

 (لايدون/ لايحصي/ لايتذكر/ لايفك/ لايجرؤ/ لايتخيل/ لايجيد/ لايعرف/ لايملك/ ...).

إن (مخطوطة الألم) أرادت أن تقول مالم تقله مدونات: (الألم في شبابه/ على يمين اليمام/ تاريخ الأسى) من جهة، كما أرادت تدوين اللامكتوب من الوقائع من جهة ثانية .

• ثانياً – مدونة الكتابة

اصطلح كل من ركن الدين يونس في (إستنساخ)(١٠) ومازن المعموري في (كتاب الموتى)(١١) على تسمية نصوصهما بـ (كتابة)، وكتابة من المصطلحات الموازية لاطروحات ما بعد الحداثة، أي موازية لكتابة الـ (نص) وما يتضمن من إنفتاح معرفي ودلالي، غير ان كتابة ركن الدين يونس تنحو منحاً مغايراً لكتابة مازن المعموري إبتداءً من كتابة (صحف وهوامش)(١٢) فالصحيفة أو الهامش شكل من أشكال نظام المدوّنة ، لأن هذا النمط من الكتابة من إختصاص طبقة من الكتاب ، أي(النسّاخ)، كما ان الكاتب ناسخ، والنسخ وسيلة من وسائل تدوين الواقعة سواء كانت معلوم أو وثيقة أو حادثة أو قضية شخصية، وقبل أن يدفع ركن الدين يونس بالـ (كتابة) إلى مستوى آخر من ماهية الكتابة بصيغة النسخ ، ووظيفة الناسخ بصيغة التدوين في (إستنساخ) إمتازت (صحف وهوامش) عام ١٩٨٧– بوصفها (كتابة) تنتمي إلى نمط: الأوفاق/ والطلاسم/ والرقى، وبذا كانت واقعة ضمن طقسنة

المنـاخ الميثولـوجي لـ (أناشـيد اسـرافيل) لخزعـل الماجـدي (١٣) وهـو عمـل أدخـل (الايقونة) و(المرموزة) إلى شعرية اللحظة الحرجة، ولكن ركن الدين يونس– (نـاص) مجتهد، تلقف التحول في الكتابة الشعرية، واجتهد أكثر في كيفية الخروج على السير فـي النسق المـألوف من هذه الكتابـة، ومنذ(صـحف وهوامش) حـاول الاشـتغال علـى نظـام المدونـة، ولكـن بـدافع (كتابـة) تاريخـه الشخصـي، لهـذا تضـمن (تـاريخ الأسـود والابيض) إمكانية التوفيق بين جماليات الحياة وتناقضات الواقع، لهذا عمد إلى تقطيع الشكل، حتى طال هذا التقطيع أبنية النص من: الحرف حتى الجملة مروراً بالكلمة :

ز

ي

ن

ب

(تلك حدود النفس المطمئنة)

هما

لا

ليس

هما(١٤)

وبشكل ذي دلالـة قصـدية، إتجـه إلـى اللعـب علـى الضـمائر(أنا/ هو/ هما) أو التكرار والجناس (جسم/ ورسم/ ووسم) في محاولة لتفكيك منظومة النص من حيث: الوحدة والمعنـى والسـياق، وعلـى الـرغم مـن إخـتلال قـيم المركـز بفعـل تعدديـة الـنص، فـإن (صـحف وهـوامش) هـو البـذرة التـي (أرضـنت) بعـد سـنوات طويلـة لـ (كتابـة : استنساخ).

ولكن بدل أن يتجه ركن الدين يونس إلى كيفية إستثمار نظام المدونة بوصفها كتابة – إتجه إلى (إستنساخ) هذه الكتابة، والانحراف بلغة (الكتابة) باتجاه عبثي مقصود .

إن (غياب الثيمة/ عبث اللغة/ تهشيم إطار المدونة) زعزع القيمة المركزية في قوانين عمل المدونة .

ولتوصيف الكتابة بصيغة الـ (إستنساخ) لابد من تحديد سمات هذه الكتابة :

- الرؤية = كونية
- البناء = أفقي
- الفراغ = منقوط
- الفجوات = بيض
- الاسهم = خطية وعمودية
- التكرار = خطي مستقيم

تبدأ كتابة (إستنساخ) بنشر قصيدة (رغبات) على هيئة صورة سوداء منسوخة على الغلاف الأول من الكتاب، ثم تتكرر الصورة بعد الصفحة التي تحمل مفتاح شفرات الكتابة، وقد أراد بتكرار الصورة السوداء لهذه القصيدة للدلالة على(الراسب التحتاني) لهذه الرغبات، والإدلاء بها :

- أصابعي تتكلم ولساني يشير إلى حيز لم تكتشفه

حواسي

والأذن تدرك جيداً ماخلفته العيون بخطواتها

الثقيلة فوق الظلال

هكذا تتبادل الحواس وظائفها دون أن تتراسل، ثم يقوم بعد خرق نظام اللغة – بتغريب مناخ الشعري فيها :

- التمحيص قدره الموسيقى على الحياة

الأصابع في خشية من أمرها

والمروحة أرملة تصنع الحساء من الهواء

وقبل مقاربة كتابة (إستنساخ) نوجّه عناية القارىء إلى ان مفتاح شفرات الكتاب قد ثُبتت على الوجه الآخر من الغلاف الخلفي للدلالة على أن هذه المدونة من النصوص المقلوبة إلى الأسفل، أي على الوجه الآخر، وكأنها وضعت في جهاز الاستنساخ فعلاً لغرض إستنساخها، وتستدعي هذه الحال تقنياً وطباعياً –أن تكون النصوص المتوالية معكوسة، أي يجب أن تقرأ بالعكس، أي من المفتاح الرئيسي المثبت على الوجه الآخر من الغلاف الثاني، ولكن عند التحقق من هذه القراءة العاكسة، يكتشف القارىء إن اللعبة التقنية والطباعية لاتخرج عن إطار الغلاف فقط، أمّا مادون ذلك، فيمكن قراءة النصوص تباعاً بعد تجاوز (رغبات) ثم(الصفحة الأولى التي تحمل مفتاح: إستنساخ/ كتابة: ركن الدين يونس) ويليها صفحة (يا/ بنات ركن الدين) ثم نتوقف ثانية عند مفتاح الشفرات المكرر مع اسم الكاتب، ومفتاح الشفرات المكرر ثالثة بدون اسم الكاتب، حيث يقترن هذه المرة باستعارة قرآنية (اني أراني) ثم نتوقف عند قصيدة (رغبات) ثانية، هكذا تبتدىء اللعبة التقنية – الطباعية لتنتهي بهذا الدوران لتبدأ من جديد.

ولكن مامعنى هذا المنسوخ من الكتابة ؟

ولماذا رمز الكاتب إلى النص الأول بالعلامة اللاتينية (iv) ولم يعط النصوص الخمسة التي تليه مباشرة أي رمز أو علامة أو رقم معين؟

إن الحرف اللاتيني(iv)) يعني النص الرابع، وقد تصدّرَ النصوص الخمسة، ولكن هناك خمسة نصوص، وفي هذه الحال لايمكن أن يكون النص الرابع الذي تقدم بالعلامة اللاتينية هو النص الرابع ضمن تسلسل النصوص، إذن هناك خطأ، وسواء أكان الخطأ مقصوداً أم غير مقصود، فيجب تصحيحه.

إن النص الذي يحمل حرف ((IV)) نص تكويني آركولوجي يحفر في أصل الخلق والتكوين البدئي، وقد استخدم استراتيجية الفعل الناقص (كان/ كانت) :

- في البدء كانت الإشارة
- في البدء أيضاً كانت الكلمة
- في البدء، مرة أخرى، كان الكلام
- كانت القراءة
- كان الغناء
- كان الكتاب (١٥)

ان هذه المرموزات تمثل بداية نشوء الكون ونهاية الفوضى.

وإن كان هذا النص يحتفظ بدرجة معينة من آركولوجيا الشعري، فان نصوص(للفراغ هتافاته/ أقواس وفرائس) تتمدد خارج شعرية هذه الاركولوجيا بالابتعاد عنها تارة، والاقتراب منها حد التماس تارة أخرى :

- الهاوية توازي البداوة(للفراغ هتافاته) .
- النهار لباس المخلوقات(أقواس وفرائس) .

ولكن في نص (جميلة أنت.. أو ماأسميه مراياي المحدبة) تهيمن بنية البياض كجزء لايتجزأ من آلية تفكيك بنى/ علاقات النص وتفتيت البناء الخطي له بهدف تدمير علاقات المعنى :

- هنا الأوراق فضفاضة للمعنى أكثر من ذلك

تفضفض

- في ما أسميّه مرآة الولادة(١٦)

في هذا النسق التمثيلي تنتفي الضرورة لوجود هذه الفجوات البيض، لأنها لم تؤدِّ وظيفة بنائية كما شاء أو أراد لها الكاتب ذلك(١٧) لأنها غير قابلة لتمثيل تقنية الفراغ الأبيض سلوكياً في اللغة، ويمكن إستعمال هذه الفجوات البيض(لأغراض

بنائية) بكسر السياق الخطي في الكتابة، وإحداث فجوات دلالية وايحائية محركة/ دافعة لتأويل البياض فيها في حالة إستكمال مايلي النسق التمثيلي السابق:

 في ما اسميه مرآة الولادة مرّوا

رؤوساً مفخخة مرآتنا مطمئنة أو مايسمّون

صفحة الماموث ناعمة مثل ثعبان في الصيف

نعاسها قصب الهواء في الهواء(١٨)

وإذا ما إستثنينا الدفق المتقطع في بناء النص، فما دلالة الفجوات البيض؟ أي بمعنى هل هذه الفجوات بحاجة الى تأويل؟ أو هل تؤدي وظيفة غير وظيفة القطع وتفكيك علاقات البنية ؟

يبدأ المقطع الأول من النص بمفتاح فرعي بالشكل الآتي:

 مراة الولادة/

ويليه المقطع الثاني بالشكل الآتي :

 مرآة الجسد والاعداد

ويليه المقطع الثالث بالشكل الآتي:

 مرآة اليقظة/ مرآة الدمية

مادلالة هذه الاسهم المفردة والمزدوجة والثلاثية؟ أي لمن تشير حركة الاسهم في نظام الإشارة ؟ هل الإشارة الناجمة عن الاسهم ذات طبيعية إعتباطية ؟

يستدعي التشظي في لغة (كتابة) – أن نفهم – ما غاية التشظي قبل أن يدخل التشظي في الفضاء التداولي لشعراء اللحظة الحرجة؟

لقد كان التشظي نتاج لحظة حرجة من الحرب، لهذا يشكل سمة من أهم سمات الحياة وهي في حالة تشظ خلال سنوات الحرب. إذن أكان التشظي بمعنى الفواعل المفرطة/ أو الفجوات المنثورة – في علاقات النص/ الكائن/ الكينونة ؟

انــي أشــك فــي إســتخدام التشــظي علــى وفــق هــذا الإنــدلال بــالمعنى الــدلالي والاصطلاحي.

وإن كان التكرار يستخدم لأغراض بنائية، فقد إستخدم (الناص/ الكاتب:

(ما) بمعدل ثمان مرات، أربع منها مسبوقة بحرف (أو) المجازية الاختيارية، وكرر معها مفردة (اسمية) أي شاء أن يسمي التسمية بتسميات متعددة، فهل هناك شعرية لهذه التسمية المكررة:

- ما اسمية مراياي المحدبة
- اسميك النفسية
- ما اسميه كبا حصان الملك
- ما اسميه مرآة الولادة
- أو ما أسميه سكين الذاكرة
- أو ما يسمون صفحة الماموث ناعمة
- أو ما اسميه
- أو ما اسميه
- أو ما اسميه(١٩)

هنا يجب الاعتراف– بأن هذا التكرار يخدم أغراضاً بنائية، كما يفتح هذا التكرار أفق النص على معان حافة من شعرية التسمية أو تسمية هذه الشعرية، لأن(البياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص، وبالتالي تحث القارىء على التنسيق بين هذه المنظورات)(٢٠) ولكن ليس من الضروري حسب إنكاردن أن تملأ جميع مواقع اللاتحديد، فهناك حالات لاينبغي ملؤها.(٢١)

وإن كان الناص/ الكاتب قد دوّن تاريخه الشخصي برؤية كونية، فإن هذه المدونة قامت على استراتيجية (المحروف) من هذا التدوين المرآوي في تشويه المدون في شكل مقصود بآلية التقطيع (الفجوات) والمرموزات(الدمية/الصحراء/الحضارة)،وتلك

باعتقادي كتابة تقع ما بين الناسخ والمنسوخ من جيلوجيا الكتابة، وهذا ماينطبق على (سيد الاسماء) فقد تألف هذا النص من ثلاثة مفاتيح (ماقبل/ وادم ما كان/ و/ ما كان) وقد تم الفصل بين(ما كان) اولاً، و(ما) ثانياً و (كان) ثالثاً إشارة الى أن (ما) الاولى (موصلة) و(ما) الثانية (نافية) وقد أراد بتوظيف الهذيان في النص–أن يتحرّر من رقابة الوعي، ولكن آلية التذكر تتحكم به دون أن يتحكم فيها، كما يرتبط المحذوف الدلالي بتقدير المحذوف اللغوي، حتى يشكل بنية مهيمنة بين ثنايا النص:

 احذفْ وتذكرْ ثانية..!(٢١)

إن كتابة: ركن الدين يونس– مدونة كتابة، ورغم انها تقوم بتشويش الحواس، وتعبث بقوانين عمل الكتابة، فهي تسعى الى تدمير نظام المدونة وصيانتها بتدوين النظام من جديد على وفق تشكلات شخصية ومعرفية، إلاّ ان تفكيك أو تقطيع أو تفتيت نظام المدونة يبقى بحاجة الى وعي يقظ، نبه، حذر من الانحراف باللغة أو الانحراف بالسياق الذي يحيط بها باتجاه خاطىء، وإلاّ فما الغاية من توظيف نظام المدونة ؟ ألم تكن المدونة بنية إطارية للنص؟ وبالتالي: كيف تكون المدونة قضية حملية في الإدلاء السياقي (كمقصد محمول) ؟

من هنا سنرى كيف – ان كتابة : ركن الدين يونس غير كتابة: مازن المعموري؛ وإن كانتا تتقاطعان في منطقة واحدة من الاشتغال على نظام المدونة ذات الطابع الميثولوجي، فالأولى ترتد الى الزمن البدئي في التكوين بقدر ماتنطلق من تاريخ شخصي، فيما ترتد الثانية الى الزمن الاسطوري ولكن دون أن ترتد الى التاريخ الشخصي، وإنما تحاول إيجاد علاقة رابطة بين تحولات الرموز وكونية الاسطورة.

إن (كتاب الموتى) : كتابة مدونة أيضاً، وأقوى سمات هذه الكتابة هي كيفية توظيف العلامة المرسومة الموازية للكلمة الملفوظة، وكذلك إستخدام الهامش والمتن، غير ان الكاتب أعلن في بيانه المضاد(حل الإشكالية الإجناسية والغائها تماما لتصبح كتابة)(٢٢) فالكتابة هنا تقوم بتقطيع بنية المكتوب على مساحة البياض الى(أعلى/

أسفل) والفصل بينهما بخطوط سود أو منقوطة، بحيث تتفرع من المتن هوامش مرقمة أو معلّمة بالأرقام والحروف، وأحياناً يختلط المتن بالهامش، وفي هذا الخلط تتشاكل الجملة الشعرية مع السطر الشارح لها أو تختلط شعرية النثر مع اللغة الشارحة لها (ميتا – شعرية) .

وتشتغل آلية الكتابة على تكرار المفردة (الفعلية والاسمية) المخالفة لدلالتها المعجمية، وعلى بناء جملة تتنافر فيها الكلمات وتنحرف اللغة في هذه النصوص عن وظيفتها الدلالية في الكتابة، حتى تصبح اللغة كتابة ليس لها من وظيفة سوى العلاقات الدالة على ذواتها، وكأنها كتابة آلية بأوعية بصرية.

ولغرض المعاينة النصية، يمكن التمثيل لذلك في نص (ترتيل) إذ ينحرف الفعل (لمس) وهو من أفعال الحواس الخمس عن دلالته الحقيقية:

 ألمس الهجير.. ألمس الظلام.. ألمس الأصابع(٢٣)

أو استخدام المفارقة الحسية:

 لم تكن الاشياء موجودة

ها أنذا ألمسها(٢٤)

أو هذا الترادف المكرر في الجملة المقوسة:

 (أنا لا أؤمن بالمطلق لأنني لاأعرفه كما

لايعرفني مطلقاً أو على الاطلاق) (٢٥)

ويقوم نص(ترتيل) بالتمهيد لتمثلات الكتابة بالعلامات الشارحة للعلامات؛ حيث :

 العلامة تؤرِّخ .. العلامة تبدأ بشرخ

الفضاء

العلامة تغيب كما انها تحدث هذا

الغياب(٢٦)

ولهذه العلامة في المتن هامش آثاري عن (التميمة) غير ان الكتابة الشارحة لها تنزاح بالنسبة الى معيار، حتى تصبح شعرية الكتابة – كتابة ميتا شعرية:

(إن التميمة بمرور الزمن تتحرك باتجاه الشرق حتى إذا ما إكتمل الإتجاه تحطمت الجبال وفاضت البحار وإنقلبت الأرض رأساً على عقب) .(٢٧)

وفي نص(ألواح النص) تتلازم رموز الكتابة القديمة مع رموز الكتابة الجديدة، ولكن ماجدوى شرح الكتابة الجديدة بالعلامات القديمة؟ وبالعكس؟.

إن العلامات في (الواح النص):ايقونات/صور/إشارات/ دلالات– تعبر عن مرجعيات قام عليها النص أو أحال إليها، وقد إندرجت بصيغتين متداخلتين في الكتابة، فهي هوامش، كما انها مرموزات موازية للكتابة، ولكن هذه الكتابة لم تقم بكسر السياق القائم بين التجسيد والتجسيم (البصري/ التعبيري) وإنما حافظت على هذا التقابل أو التوازي بين الكلمة والايقونة، الرمز والمرموزة، ولم تخرج عن منطوق تكييف جمالية الدال مع المدلول.

وفي هذه الألواح تتجه (ياء النداء) المكرّرة الى الاستغاثة بـ (إله أسطوري) على وفق صيرورة فعلية طلبية :

 (احرسني/ أكن لك/ امنحني قبواتك)(٢٨)

ومن ضمير المتكلم المتصل الى ضمير المتكلم المنفصل (نحن) يختزل النص تحولاته شبه الكونية من الموت الى الحياة، ومن العدم الى الوجود.

وعند هامش من هوامش نص (قراءة النص) نقرأ :

(اننا يمكن أن نلمس إختفاء بعض الظواهر المثيرة في تاريخ

النص لا بإعتبارها عملية إفراز خطاب بل بإعتباره إفتراضاً معرفياً لفهم واقع الأحداث ومجرى التحولات) .(٢٩)

هذا الهامش ينتمي الى أبنية نقطوية غير متدرِّجة في المبنى التحتاني للنص، ولايخرج عن إطار الكتابة الشارحة للكتابة.

وإن كان ركن الدين يونس إستخدام نظام المدونة بقصدية شعرية، ثم قام بتهشيم البنية الإطارية لهذه الكتابة الناجمة عن هذا النظام، فإن مازن المعموري إستخدم عناصر هذه المدونة من هامش ومتن بقصدية شعرية أيضاً لخلط الترتيب البنائي للأزمنة والأمكنة والثيم الاسطورية أيضاً، لهذا تسعى هذه المقاربة الى التحقّق من إسخدام الهامش والمتن في نظام هذه المدونة، وإزاء هامش الشروح الاضافية في (كتاب الموتى) لابد من التحقّق بالصيغة الآتية :

أهي لتوثيق مرجعيات المتن أم لتوسيع الفضاء المكاني له؟

أم مد الفضاء الزماني الى مديات أوسع باتجاه معين؟

جاء في الهامش (الصفحة الحادية عشر) :

(سوف أعصر كل مابدمي من هوامش تنزلق رويداً الى القاع)(٣٠) كأن هذا الهامش يوازي الهامش الشعري النازل فعلاً الى القاع بصيغة التقطيع الحروفي له في الصفحة الثانية عشر؛ كإشارة الى العدم، أي إشارة الى الأسفل:

 ال

ز

و

ا

ل . (٣١)

ولكن هذا الهامش يأتي أحياناً كمعلومة:

(تشير بعض الدراسات الى ان التميمة التي وجدت في خفاجي على هيئة نسر له رأس أسد، والتي صنعت من حجر الاردواز بصورة مسطحة لم تعد تمثل نوعاً من الشكل التام المنفتح، إذ انها بمرور الزمن تتحرك باتجاه الشرق حتى إذا ما اكتمل الاتجاه تحطمت الجبال وفاضت البحار وانقلبت الارض رأساً على عقب... انها

نهاية العالم تحت وطأة الطائرات والقصف وتقطيع الأزهار الى قطع من الحديد المصهور وتعليق الفئران على حبل الهاوية تلك هي:

ال

ق

ط

ر

ا

ت.(٣٢)

في هذا الهامش/ المعلومة تكسر الكتابة – المدونة /أي تكسر سياق أفق توقع القارىء باستدخال (الطائرات/ القطارات) في هامش المعلومة الأثرية– الأسطورية، هذا بالاضافة الى إستخدام السخرية لإحداث المفارقة بـ(تعليق الفئران الميتة على حبل الهاوية) .

ولكنني أشك في ان كتابة: مازن المعموري لاتنزع الى إستخدام نظام المدونة بإدلاء سياقي مقصود، لأنها لم تخطط لنظام المدونة كالمخطط المقصود والذي يسعى إليه ركن الدين يونس، وإن كانا يعبثان في إستخدام نظام المدونة بشكل ذي قصد دلالي.

إن ركن الدين يونس إستخدم (هوامش وصحف) في مهاد صريح، إلاّ انه لم يبنِ نظام المدونة على (الهامش والمتن) في(إستنساخ)، غير ان مازن المعموري تمركز في منطقة الهامش والمتن، ولكنه لم يستخدم الهامش أو المتن بدرجات معينة من الاستقرار النسبي– كأن يستخدم الهامش كدلالة (الأسفل) دائما أو يستخدم المتن كدلالة (الأعلى) دائماً، وتلك باعتقادي معابثة لبلبلة الشكل، ومن ثم بلبلة الواقع، وخاصة في نص (هوامش الموتى) (٣٣) إذ ان المهمش من (كتاب الموتى) يتحول في هذا النص الى متن، وذلك باعتقادي أيضاً– أراد أن يجمع بين نظام المدونة بازاحة الهامش الى متن رئيس، وخرق المدونة في هذا النظام بتغريب مناخ اللغة،

وبذلك يمتلك (الموتى) في هذه الكتابة بنية دلالية جديدة مضمرة، يؤول فيها الموتى الى أحياء باستثمار الاحالة الى المعكوس من الدلالة (ينظر مقاربتنا لـ: مفاتيح شفرات المدونات الشعرية).

• **إحالات**

(١) مخطوطة الالم/ كريم شغيدل/ مجلة الاقلام/ ع (٧، ٨، ٩) لسنة ١٩٩٧.

(٢) تاسوعاء/ طالب عبد العزيز/ مجلة الطليعة الادبية/ ع (١) ك٢ – شباط/ ١٩٩٩.

(٣) تاريخ الأسى/ طالب عبد العزيز/ منشورات اتحاد الادباء في العراق/ بغداد – ١٩٩٤.

(٤) تاريخ الأسى/مرجع سابق/ من نص(العشاء الاخير) ص٢٥.

(٥) إنشاد المنادي/ مارتن هيدجر/ تلخيص وترجمة/المركز الثقافي العربي/ بيروت – ط١/ ١٩٩٤/ ص١٤.

(٦) تاريخ الأسى/ مرجع سابق/ من نص (بقايا السفرجل) ص٤٤.

(٧) على يمين اليمام/ رعد مطشر مسلم/ الطليعة الادبية/ مرجع سابق/ ص٦٤/ ٦٥

(٨) الالم في شبابه/ عادل مردان/ مجلة اسفار/ ع (١٧) صيف ١٩٩٤/ ص٨.

(٩) مخطوطة الألم/ مرجع سابق.

(١٠) إستنساخ/ كتابة: ركن الدين يونس/ بغداد – ١٩٩٩.

(١١) كتاب الموتى/ كتابة: مازن المعموري/ بغداد – ١٩٩٩.

(١٢) صحف وهوامش/ ركن الدين يونس/ الطليعة الادبية/ ع (٥،٦) ايار– حزيران/ ١٩٨٧.

(١٣) أناشيد اسرافيل/ خزعل الماجدي/ منشورات وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد – ١٩٨٤.

(١٥) صحف وهوامش/ مرجع سابق/ ص٥٦.

(١٦) إستنساخ/ مرجع سابق/ ص٣.

(١٧) إستنساخ/ مرجع سابق/ ص١٤، ١٥.

(١٨) يقول الكاتب(البياضات بين الجمل/ لأغراض بنائية) ينظر: إستنساخ/ مرجع سابق/ ص١٩.

(١٩) إستنساخ/ مرجع سابق/ ص١٥.

(٢٠) إستنساخ/ مرجع سابق/ ص١٤، ١٥، ١٦، ١٨.

(٢١) فعل القراءة/ نظرية جمالية التجاوب/ فولفغانغ آيرز/ باريس ١٩٨٧/ ترجمة : د. حميد الحمداني– د. الجلالي الكدية/ نشر وتوزيع مكتبة المناهل/ فاس/ د.ت/ ص١٠١.

(٢٢) استنساخ/ مرجع سابق/ ص٢٦.

(٢٣) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص٢.

(٢٤) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص٣.

(٢٥) كتاب الموتى/ مرجع سابق.

(٢٦) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص٧.

(٢٧) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص١٢.

(٢٨) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص١٢.

(٢٩) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص١٥.

(٣٠) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص٢٣.

(٣١) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص١١.

(٣٢) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص٦.

(٣٣) كتاب الموتى/ مرجع سابق/ ص١٢.

معيار الكتابة الشعرية

الوزن الشعري/ الشكل الشعري

ينبغي الاعتراف بأن الشعر قد تعرّض الى تغيير جذري، فقد إستتبع تغيّر الوظيفة تغيّر الشكل، حتى ان الشكل لم يعد له صلة بالأساليب القديمة، إذن فما الفرق بين تحديث الوزن الشعري، وتجديد الشكل الشعري؟ أي بمعنى ما معيار شعرية النص الشعري الجديد ؟

وإن كان لابد من التمييز بين تحديث الوزن الشعري، وتجديد الشكل الشعري، فإن (الوزن لايتغيّر مهما كان الشكل الذي نختاره لكتابته حتى ولو كتبناه – كما تقول نازك الملائكة – كما نكتب النثر، فهو موزون على كل حال)(١) ولكن يجب توجيه عناية القارىء الى ان هذه المقاربة ترى ان الشعرية لاتنحصر بالوزن أو الشكل أو الكتابة خارج النظم، وإنما بناتج معنى هذه الشعرية، حتى(اللغة الشعرية ليست فقط لغة صور، وان أصوات الشعر ليست عناصر لهارمونية خارجية، وان هذه العناصر لاتصاحب المعنى فحسب، بل ان لها في ذاتها معنى مستقلاً) .(٢) غير ان سياسة المعنى المقصود في هذه الشعرية : لانعني به المعنى الشعري أو المعجمي، وإنما نعني به قوانين عمل المعنى في علاقات الشكل وليس الشكل بحد ذاته، وفي حركة الايقاع وعلاقات النوى فيه ، وليس الوزن بحد ذاته، إذن مامعنى الجمع بين حرية الشكل الشعري وعبودية نظام الشطرين؟ وهل الشعرية تكمن في تحديث الوزن الشعري من خلال تجديد الشكل الشعري ؟

ينبغي الاعتراف أولاً – بأن (خاتمة الحضور– لعلاوي كاظم كشيش (٣)/ أماكن فارغة – الركض وراء شيء واقف – لعلي الامارة(٤)/ لا أعد الهروب خيولاً – لبسام صالح مهدي(٥) مدونات شعرية تسعى الى تحديث الوزن الشعري من خلال تجديد الشكل الشعري، لأنها تمتلك حيازة شعرية جديدة في كيفية زحزحة الثوابت العروضية بالمتحركات الايقاعية، وبالتالي تحوير شكل القصيدة الى شكل هندسي أحياناً، ذلك لأن البعد الهندسي من (الأبعاد المكونة في الشكل الشعري، هذا ممّا مهد لأن يصبح شكل القصيدة الحديثة سمفونية حركة وضوء وعمق وسطح وخط ورسم وفراغ

وإمتلاء، ومرئي، ولامرئي) .(٦) وعلى الرغم من ان (خاتمة الحضور) محكومة بتبعية النموذج الشعري لمحمود درويش من حيث القاموس الشعري والحساسية الشعرية، فقد قامت بزحزحة الأنظمة العروضية للوزن الشعري برمته من خلال تفجير الشكل الشعري بنيةً وتعبيراً، مما نتج عن هذه الازاحة –إحلال شعرية النسق المفتوح على مستويات متعددة من الدلالة محل شعرية النسق المغلق على ذاته .

إن الميزة التي تنفرد بها (خاتمة الحضور) تكمن في انها ردمت الفجوات وكسرت القيود وهشمت الأطر والقوانين بين تقنية التفعيلة ونظام الشطرين، وكتابة النثر، لدرجة بدت وكأنها نص ما فوق القصيدة أو ما وراء (نثر القصيدة)، أي نص مركب من قوانين عمل جديدة ليس لها صلة بالأساليب أو الأشكال القديمة، ولكن هذا النص محكوم بفوضى مدمّرة لايستقر عند حدود معينة من الشكل الشعري أو الوزن االشعري، بل ويتداخل الشكل مع الوزن بصيغ متقاطعة نافية بعضها لبعض .

ولا تخلو هذه القوانين من اللعبة الشعرية، غير انها لعبة قائمة على إمكانية الكتابة الشعرية الجديدة بالبحور المركبة بشكل جديد، وبالشكل الآتي :

- من تنويعات البسيط :
  - أجراس الوضوح/ الرؤيا/ صيف/ العطش/ إستدراك/ طلليّة/ آخر الأنباء/ الشبح .
- من تنويعات المديد:
  - تلك أمطاري وذا غرقي/ المئذنة/ النحل .
- من تنوعات الوافر:
  - مدينة

ولكن هذا لايعني ان خاصية (المركب) في(خاتمة الحضور) ناتجة عن البحور المركبة، بل لأن (البحور المركبة) أضافت الى ما أنتجته هذه الشعرية من معنى

مركب– تضاعيف جديدة لهذا المركب، لأن المركب من هذه الخاصية يتمثل في سيادة البنية الدرامية – الغنائية من جهة، وسيادة البنية الخطابية – التأرية من جهة ثانية .

في هذا المركب تتنوع الحدة، ويتعدد المعنى، ويتمدد السياق حتى تختل قيم المركز في النص، مما تتوالد الصور، وتتناسل العناصر الاسلوبية بـ :

الاشتقاق/ الجناس/ الطباق/ التورية/ الترادف/...

لقد كانت خاتمة الحضور بحاجة الى نظام شعري صارم لتنظيم مستويات الحركة، وعلاقات الايقاع، وترتيب عناصر الشكل، وضبط موجهات الدلالة، لهذا أفضت هذه المدونة بتحديث الوزن الشعري الى نص شعري هيلامي لاقوام له، مما أضاع متعة الإنجاز بكنائية الرغبة في تجاوز السائد الشعري .

تبتدىء (خاتمة الحضور) بموجّه قرائي مذيل بتوقيع الشاعر:

– مدينتي
أنت كل المدن
منذ ان وطأت صدري خيول
الظهيرة فيك
ومنذ ان رحلت على ظمأ وغربة
(شاعر لاظل له) (٧)

إذن المدينة بكل ما تنطوي عليه من (نسق عقيدي) تشكل مركز مدار شعرية النص :

– قبل إلف وستين عام
مدحت المدينة حين رثيت
الحمام
رثيت المدينة حين مدحت

الحمام(٨)

أمّا الشاعر فهو الشاهد والراوي، ولكنه يتماهى مع الشهيد أو الشاهد المختار:

- أين إبتدأت لأنتهي؟ أين إنتهيت لأبتدىء؟
- ليس معجزة رحيلك

عن حضوري في غيابك

- فرأيت أكثر مما رأيت

ورويت أكثر مما رأيت(٩)

إذن هناك شهيد، والشهيد مركز مدار الشاهد، والشاهد شاعر رائي أو راوي متماه بين الشهد والشاهد، وهم يشكلون استراتيجيات نصية :

- دماء هذا الأخضر الأبدي فينا إذ يدور

يدور كي يلد المواكب في خطاه السائرة

فلتكسروا عني حصار الدائرة(١٠)

بهذه الثيمة التي يتقاطع فيها الحضور بالغياب، والانا بالـ "هو " والـ " نحن " بالـ " أنتم " – يعزف علاوي كاظم كشيش على هذه المتوالية بايقاعات متباينة، أي ثمة متوالية واحدة لمستويات متعددة من الوزن الشعري، وعلاقات متعددة من الشكل الشعري.

وعلى الرغم مما لهذه المتوالية من ثيمة واحدة، ومالهذا الوزن/ الشكل الشعري من مستويات متعددة من الحركة والتوتر والتنوع، فقد أحدثت (خاتمة الحضور) عملية إنقلابية في السائد الشعري، غير ان هذا الانقلاب في العملية لم يخرج عن إطار الفوضى المدمرة ، لأنها مدفوعة بجنون اللغة، وعنف الحركة، ومجرى اللاشعور الشعري السيال، حتى هيمنت سلطة هذه المتوالية على تجربة الشاعر، وبهذا الإنفعال الذي ينقصه التفعيل–إنقاد الشاعر لهذه السلطة حتى وقع في وهم التكرار الشعري المعاد.

وعلى الرغم من ان (الركض وراء شيء واقف) لعلي الامارة – لايقتفي أثر(خاتمة الحضور) في تهجين الشكل الشعري من خلال زحزحة الوزن الشعري، فانه يقوم بتوزيع عناصر الشكل وفق نظام وزني صارم، وكأن هذا النظام عبارة عن رد فعل شعري على الفوضى المدمرة في (خاتمة الحضور) ، ولأنه نظام وزني صارم، فقد أفضى الى نوع من التقنية أو التكنيك الشعري .

فالشكل في نص (الإرث)(١١) يتألف من ثمانية مقاطع مرقمة، وينفصل المقطع التاسع غير المرقم بعلامات (نجمية)، فالمقطع رقم (٢) يبتدىء بنظام الشطرين بعد الجملة الأولى، ثم ينتهي بنظام الشطرين، والمقطع رقم(٣) ينتهي بنظام الشطرين، وقد أدخل نظام الشطرين في موقعين بين ثنايا مقطع رقم (٤) وإبتدأ مقطع رقم (٦) و(٧) بنظام الشطرين، وإنتهى بنظام الشطرين أيضاً، وإنتهى مقطع رقم (٨) بنظام الشطرين.

وما يعنينا هنا –إن الإبتداء من حيث الإنتهاء بنظام الشطرين – تقنية قائمة على قولبة الشكل بصيغة شعرية .

وعلى الرغم من إمكانية استثمار(الإحالة) الى أول بيت من معلقة امرىء القيس (بالمعكوس) في مقطع رقم (٥) الموسوم بـ (الضحك على الأطلال) (١٢) فقد قام بتوزيع وحدات الأبيات الثلاثة في البداية والوسط وما قبل النهاية .

وفي (موالات خمسميل) (١٣) إتجهت آلية الاشتغال على كيفية الإستفادة من (الجناس اللفظي) أو(المشترك اللفظي) غير ان الجناس اللفظي لم يعد له أية قيمة مركزية في التجريب الشعري المعاصر، لهذا تنظر هذه المقاربة الى هذه التجربة في الشكل– بوصفها آلية إشتغال وليس بوصفها عملية إكتشاف، لأن تحديث (الشعري) بالصيغ التي إندرج فيها الوزن والشكل لا يغير من المنطق الداخلي لمعيار شعرية النص الشعري، وإلاّ فما أثر معنى الشعرية في تقنية هذا التحديث ؟

ولكن هذا لايعني ان (الركض وراء شيء واقف) قد أقفل النسق المندرج في تحديث الأفق الشعري، وإنما نراه ينفتح على مستويات متعددة من بلاغية التعبير الإبلاغي في التشبيه والاستعارة، لهذا توجه هذه المقاربة عناية القارىء الى أهم ظاهرة اسلوبية في (الركض وراء شيء واقف).. تلك هي (الحذف وتقدير المحذوف) سواء أكانت جوازاً أو وجوباً، وكذلك الاستغراق الذاتي في الاسم المضاف (ينظر نص: الإرث). ويتوقف (الركض وراء شيء واقف) في (أماكن فارغة) حيث تبدأ بـ (مقدمة) هي بمثابة موجِّه قرائي :

¬ ما أوحش هذه الأماكن

انها فارغة

إلاّ من كل شيء!(١٤)

بهذه المفارقة / المنابهة الشعرية، تمتلىء الأماكن الفارغة بشعرية المعنى أو يمتلىء معنى الشعرية بالأماكن الفارغة، حتى يتزحزح الوزن الشعري بالنسبة الى معيار الشعرية، وينزاح معه الشكل الى دلالة قد تصل الى مستوى كلمة واحدة أو كلمتين أو جملة مستقلة بنفسها، كالمقاطع المعلّمة بالحروف الآتية :

- ب

تراب

- جـ

أصابع مبتورة

تتهم ولاتشير

- د

الحرب: قناع(١٥)

إن لشكل الكلمة الواحدة دلالة، وخاصة ان (الكلمة الشعرية لاتغيّر محتوى المعنى، وإنما تغير شكله، انها تَعْبر من الحياد الى التكثيف)(١٦(لهذا تنزع نصوص (أماكن

فارغة/ توالد/ شهيد/ نحت/ خوذة/...) الى تكثيف معنى الشعرية، لأن شعرية القصيدة تكمن في معنى تكثيف هذه الشعرية.

أمّا(لا أعد الهروب خيولاً) لبسام صالح مهدي، فإن هذه المقاربة توجه إنتباه القارىء الى كيفية الكتابة بحساسية جديدة ضمن نظام الشطرين، وعلى الرغم من ان معدّل تردد هذه الحساسية لايخرج عن إطار بضعة أسطر محدودة، فإن هذه الأسطر تتضمن إمكانية الخروج بالشعري الموزون الى مطلق الشعري، وكأن الوزن الشعري لايحد من إنطلاق الرؤية أو يضيق بحقل هذه الرؤية .

وإن كان(الركض وراء شيء واقف) قد وجّه القارىء نحو فانتازيا هذه الحركة ، ثم قيد شكل هذه الحركة بين نظام الشطرين، فإن (لا أعد الهروب خيولاً) قد وجّه القارىء نحو فانتازيا هذه الحركة بالذات، ولكنه أطلق شكل هذه الحركة بين نظام الشطرين، والفرق بينهما هو كيفية تهشيم هذه الأطر التي قامت بها(خاتمة الحضور) في دورانها الشعري المركب .

ماذا يعني إذن أن يكتب الشاعر بحساسية جديدة ضمن نظام الشطرين؟

بينما يبصر النجوم جنوداً وقليلاّ من الضياء خيولا(١٧)

إن هذه المقاربة تلاحظ ان تشكيلاً جديداً في قول الشعر يشمل حتى وحده التفعيلة، وهذا ما سنراه في مقاربة أخرى، وخاصة ان آلية الاشتغال في هذا البيت تتجه نحو زحزحة علاقات البنية برمتها، حتى تؤدي الى تغيير عتبة الادراك، فتتضمن كل كلمة معنى كلمة أخرى، أي ان معيار شعرية المعنى تخترق نظام الشطرين ، بحيث تكسر سياسة المعنى– السياق المألوف بنسق غير مألوف .

ومن البداهة أن ينزاح المعنى عند البحث عن الشعرية في النثر:

١- تنام التماثيل واقفة

٢- ويسألها الحلم هل ان أمطارها ربحت ركضها(١٨)

في الجملة الأولى سمو شعري على الرغم من إنحراف المعنى، فيما يتشظى المعنى في الجملة الثانية الى علاقات دلالية حافة .

إن الكتابة الشعرية ضمن نظام الشطرين أو وحدة التفعيلية بالصيغ التي يتحرّر فيها النثري أو الشعري من داخل النظم بهذه (الحساسية الجديدة) ممكنة.

- **إحالات**

(١) شجرة القمر/ نازك الملائكة/ المقدمة/ دار العودة – بيروت/ ١٩٨٢/ ص١١.

(٢) نظرية الشكلانيين الروس/ تر: ابراهيم الخطيب/ بيروت – لبنان/ ط٢ / ١٩٨٢/ص٣٨.

(٣) خاتمة الحضور/ علاوي كاظم كشيش/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد – ١٩٩٣.

(٤) الركض وراء شيء واقف/ علي الامارة/ البصرة – مطبعة دار الكتب/ ١٩٩٨ اماكن فارغة/ علي الامارة/ دار الكتب – البصرة/ ١٩٩٨.

(٥) لا اعد الهروب خيولاً/ بسام صالح مهدي/ منشورات اشرعة/ بغداد – ١٩٩٩.

(٦) الصوفية واسوريالية/ ادونيس/ دار الساقي– بيروت/ ١٩٩٢/ ص٢٢٩.

(٧) خاتمة الحضور/ مرجع سابق/ ص٥.

(٨) خاتمة الحضور/ مرجع سابق/ من نص ((مراث ليست لارميا)) ص٦٢، ٦٣.

(٩) خاتمة الحضو/مرجع سابق/ من نص (التجليات) ص٣٦/ ٤٠.

(١٠) خاتمة الحضور/ مرجع سابق/ من نص(التجليات) ص٤٤.

(١١) الركض وراء شيء واقف/ مرجع سابق/ ص٥.

(١٢) الركض وراء شيء واقف/ مرجع سابق/ ص٢٣.

(١٣) الركض وراء شيء واقف/ مرجع سابق/ ص٤٢.

(١٤) أماكن فارغة/ مرجع سابق/ ص٣.

(١٥) اماكن فارغة/ مرجع سابق/ من نص (تركات) ص٣٥.

(١٦) اللغة العليا..النظرية الشعرية/ جون كوين/ تر: احمد درويش/ المجلس الاعلى للثقافة/ القاهرة – ١٩٩٥/ ص١٤٥.

(١٧) لاأعد الهروب خيولاً/ مرجع سابق/ من نص (مصادفات ليلية) ص٣٣.

(١٨) لاأعد الهروب خيولاً/ مرجع سابق/ من نص(عائلة التماثيل) ص٧.

النظام الاشاري
وسياسة المعنى الشعري

إن كانت الإشارة وماتخفية العبارة – ليست جديدة من حيث سمة الفرق والقيمة الشعرية، فإن إنحراف اللغة نحو ظلال المعنى، وتضليل طرق الوصول الى الدلالة بصيغة حذف أو تعويم أو إرجاء المعنى– تمثل إنتقالاً جديداً بالاشارة من علاقة الدال بالمدلول الى علاقة الدال بمدلول آخر أو تكتفي الاشارة بذاتها كدال بدون مدلول، وهكذا تتحرك اللغة الى قول الواقع بالاشارة، لأن اللغة شعرياً لا يمكن (أن تقول الواقع، وإنما تقول ماتتوهمه أو تتخيله، أي انها عميقاً تقول ذاتها) .(١)

من هذا المنطلق– تسعى هذه المقاربة الى بنينة النظام الاشاري منظوراً إليه– كنظام دلالي إيحائي، لايقوم على تمثيل الواقع في الاشارة، وإنما يقوم بتحريك الاشارة الى قول الواقع، وبهذا تنزع سياسة هذا النظام الى نزع المعنى من مبدأ المطابقة بين الدلالة والواقع .

ولغرض الملاحظة والمعاينة النصية–إختارت هذه المقاربة عينات شعرية تتمثل النظام الاشاري بحساسية جديدة في تشكيل اللغة، ومن أهم مفردات سياسة المعنى الشعري في هذا النظام :

شفافية الاشارة/ تشظي الدلالة/ أسطرة الصورة / تظليل المعنى/ تضليل الطريق في الوصول الى الدلالة .

في (تاريخ الموج) لفلاح عدوان(٢) تقوم سياسة المعنى على تظليل المعنى وتضليله بحساسية شعرية جديدة، غير ان هذه الحساسية (بتعبير خضير ميري الذي اختتم الكتاب) :

(لاتكون" هذيانية النزعة " بل هي في واقع الحال تجتمع مع إنحرافها الجمالي بآصره bond داخلية تؤدي آليتها في(التشويه) و(الحذف) أو(التأجيل والنبذ والاقصاء) ، فإذا ما كانت (المادة) المنصهرة مبذولة أمامنا بإسراف فإن كيفيات (التشكيل)

و(فاعليات) الأخذ والترك والهدم والترميم هي التي تصبح شاغل الشاعر وأمله ومعناه) .(٣)

وإن كانت شاعرية فلاح عدوان تقتصرعلى (المستوى الاشاري – indicative) فما نوع وطبيعة الابلاغ الاشاري من حيث شاعرية اللغة وأسطرة الصورة ؟

قبل الإجابة. تقتصر شاعرية (تاريخ الموج) على كيفية أنسنة الاشياء بالاشارة الانسانية أو زحزحة كينونة الانسان بالغرابة المشيأة :

- يجلس الكرسي– وحيداً –
  يعقف ركبتيه
  وينام(٤)
- أقف مستوحشاً
  كمعمود..
  فينزلق المارة
  نحو الجوانب
  ويجف الرصيف
  ورائي
  من الخطوات(٥)

إن ماتخفيه العبارة الأولى – توحي به الاشارة بمعنى متخيّل غير مباشر، وتفيد بمعناها المضمر معنى آخر، ولكن هذه الاشارة : كينونة أم ترابط ؟

إن كان (الكرسي) قد تأنسن بكينونة اناسية في العبارة الأولى، فإن الاشارة قد زحزحت هذه الكينونة بالغرابة في العبارة الثانية، حتى صار المشبَّه غير المشبَّه به، لهذا فالاشارة في العبارتين توحي بما تخفيه سياسة المعنى من شفافية الاشارة.

ولكن عند كسر سياق المطابقة بين ما توحي به الاشارة، وما ينتج عنها من دلالة، تنتقل الاشارة من كونها كينونة بين دال ومدلول الى ترابط بين دال ومدلول آخر.

ومن أهم الاجراءات اللاحقة لفهم النظام الاشاري– ان هذه المقاربة لاتعنى بسياسة المعنى الشعري بحد ذاته، لأن غاية المعنى الشعري هي :

كيفية تحريك سياسة المستور بالعبارة لقول الواقع دون أن تتمظهر به الاشارة ، إذاً الاشارة قادرة على تظليل المعنى، وبالتالي تضليله بقصد إشاري لتشتيت طرق الوصول الى الدلالة، كما هو حال (الخارجون على ظلهم)(٦) ولأنه نص ينتمي الى مرحلة لاحقة لـ(تاريخ الموج) فقد تميّز بدرجة عالية من الحساسية الاشارية في تظليل المعنى، وتضليل طرق الوصول إليه :

- على الأرجح
  كنا ثلاثة..
- وقف الهواء بين أعيننا – طويلا –
  وحدثنا
  أمام عفويتي تمحى سيماؤكم!!
  وبين أصابعي ما فتئتم ،
  الى الآن
  تلتبسون!!
  كل من رآكم
  تصوّركم بدعة...
  وانكم رغم كل القناديل
  لستم بثلاثة
  بل اثنان، ثالثهم غيثهم
  أو ثلاثة، بذات العويل
  يحترقون
  .....

.....

ما قولك

أكانوا ثلاثة..

أم اثنين، الى نجميهما ربطا

وثالثا خرج على طوعه..

نما بلا ظله..

وهم على ما يكونون عليه

حتى النهاية

محض ظنون

إن إنهيار شفافية الاشارة في هذا النص غير ناجم عن الاغماض المقصود بلطافة المعنى، وإنما ناتج عن تكثيف النظام الاشاري وتبديده في آن واحد، بحيث تفضح الاشارة ما تخفبه العبارة، وتخفي العبارة ما تفصح عنه الاشارة، وتلك باعتقادي سياسة جديدة في إقامة تعالق جدالي بين البناء والهدم في النظام الاشاري :

كنا ثلاثة ــ لستم بثلاثة

بل اثنان ــ ثالثهم غيثهم

أكانوا ثلاثة ــ أم أثنين

وثالثا ــ نما بظله

وهم على ما يكونون عليه

ــ

محض ظنون

وفي (ما تساقط بل أوشك للشمس) لماجد حاكم موجد(٧) تتصل الاشارة بالمعنى، وينفصل المعنى عن الاشارة، أي ان المجاز ليس له مرجعية في اللغة، ولكن له

علاقات دلالية (تقابل/ ترادف/ تضمن) وهي علاقات (تعارض/ تعادل/ تعالق) وليست علاقات بين التعابير والمعاني:

 الصمت يهرول كي يلم الأصابع عن شرفة الأسئلة(٨)

 عم/ لايتساءلون(٩)

هنا تقود الاشارة بتظليل المعنى بـ(آية –١ من سورة النبأ) ولكن بصيغة (خرق المقدس) لإبطال المعنى بـ (لا) ، ثم تقوم بتضليل الطريق في الوصول إليه، حتى تلتبس الاشارة بذاتها، لأنها لاتحيل الى المعنى الذي تشير إليه، بل تشير الى معنى آخر:

 وهذه الدمعة

من دهشة الضحك المنفلت من جلالهم

بدأت(١٠)

ويقوم النظام الاشاري على علاقات الاشتقاق والتقابل والترادف والتعارض والتعادل : (الغروب غرابة/ لم يبللني النهر بنهره/ غيمة وخيمة/ غراب وغراب/ وحشة ووحشة/ رأيت الرؤى/ راية للرياء/ على كل باب بابها/ احتراق واحتراق/ أرضي البسوس بأرضي/ مدى لانراه/..) ولكنه لا يكتفي بهذه العلاقات الدلالية، وإنما يدفع بها الى علاقات إحتمالية بتكريرالمحذوف(ليس المحذوف المكرر) :

 أكرر...

.....(١١)

 أكرر... هل...؟!

 أخيط التأسي من المباهج/ هل...؟(١٢)

وقد ينغلق النسق الاشاري على ذاته :

 من إذاً

يرش هيبة السماء بالشعاع، لننعم بالثقة؟(١٣)

أو ينفتح النسق الاشاري خارج ذاته :

 أأرجي فتنة النافذة كي أقول حدود المحيط؟(١٤)

إذن القارىء إزاء نظام اشاري تمتد فيه ظلال المعنى خارج المساحة المعجمية والقاموسية، غير ان هذه الظلال لاتستدعي حضور المعنى بكثافة ظلية، وإنما تفضي الى تضليل المعنى بعلاقات إحتمالية .

ويمكن أن نلحظ مستويين من الاشارة في (الغيمة المقفلة)(١٥) و (ماتبقى من سيرته)(١٦) لعماد كاظم العبيدي، فالأول إستخدم فيه النثر بسياق شعري منظوم، أي جمع بين النثر كعنصر فوضوي خام والانتظام الوزني، ثم قام بتشظية النظام الاشاري من داخل النظم :

 وقفت وفي جعبتي هامة وطأتْ

خفت من لغزه أن يباغتني

هل أشير الى الرمل أن يستبيح خزائنه

أم أمد الرياح ورائي الى الشط

أسواره لم تزل ترقب الغيمة الخابية(١٧)

أمّا الثاني، فقد إستخدم فيه الشعر بسياق نثري، ويقوم فيه النظام الاشاري على كيفية تمثل الاشارة لذاتها في بناء علاقات دلالية مستقلة بذاتها :

 يحكى عن رجل

أبدل الهواء بلزوجة عانس

إغترف من ظمأ النار

مايحرق قيلولة القرى

 يحكى عن أرض

تغزل من نباهة الحرس حروف البسملة

تشوش بالبكاء أزيز الاشارة الى مخدعها

 يحكى عن قوم تدفأوا بفرح ،
يعصمهم من إثم يحمل فأسه (١٨)

بهذه المفارقة، تكون الاشارة قد بلغت مستوى الصورة المؤسطرة ، لأن العبارة لم تهدنا الى الاشارة، ولكن الاشارة أهدتنا الى معنى حاف، لهذا (فالاشارة اللغوية قادرة أن تصبح إشارة لنفسها عندما تتمكن من بناء علاقات دلالية مستقلة) .(١٩)
وقد تنحرف اللغة بالنظام الاشاري أكثر، فهناك مستوى إشاري يتمثل في (مالايقال) أو (ما لايتشكل) في الصورة حتى يقال أو يتشكل بتمظهر مجاور لشيء لايمكن رؤيته، غير ان الاشارة لاتختلط بالشيء أوالاحساس المباشر بالصورة، وإنما تتناقض مع مبدأ المطابقة بين الدلالة والواقع بصيغتي الهدم والبناء.
ولغرض معاينة مواقع الهدم والبناء، لابد من إحالة نص(رجل وامرأة)(٢٠) الى المخطط الآتي :

رجل و إمراة

رجل من ماء	امراة من ماء
يغني	يغلي
وامرأة من خشب	ورجل من خشب
تبكي	يترطب
وحين توقف الغناء	وقبل ان يكتمل التبخر
صار من خشب	صارت من خشب
يبكي	يخضر
وهي من ماء	وهو يضمحل
تغني	شيئاً

..... فشيئاً

****

ملامح لرجل كان وامراة بكل انوثتها

تتلاشى تتورد

وعندما اقتربت ساعة الحب .....

امرأة و .....

..... يتذكران .....

يقوم النظام الاشاري هنا على سياسة نزع المعنى وتوكيده بصيغتي الهدم والبناء الاشاري، وطبقاً لهذا المخطط نلاحظ ما يأتي :

- في التضاد : تستدعي الكلمة نظيرها المضاد
- في نفي الدلالة : إنعطاف تعبيري، وخاصة (إن صورة القلب ليست إلاّ واحدة من أنماط الانعطاف)(٢١)
- وفي التضمن: تتضمن الكلمة معنى آخر أو تشتمل عليها .

لهذا تتغير سياسة المعنى الشعري تبعا لطبيعة الاشارة المترددة ، أي (إن عتبة الادراك تتغير تبعاً لطبيعة الكلمة المترددة، فتردد كلمة اسندت لها فقط عن طريق تكرارها) .(٢٢)

إذن لغة الاشارة لاتسعى الى بلوغ معنى الكلمة، ولكنها تسعى الى بلوغ معنى الشيء المشار اليه، ولكن في حالة إنهيار شفافية الاشارة– تستدعي الاشارة عدة إحتمالات دلالية أو دلالات إحتمالية ، فـ (الخوذة) في نص (لا) لسلمان داود محمد(٢٣) لاتكتفي بالاشارة الى ذاتها بدلالة مستقلة، وإنما تتعدَّ المستويات الاشارية بصيغة التشظي الدلالي، حتى يتخذ فيها الشكل (حكماً) دلالة التشظي :

 لقد سقطت خوذتي

وإنهمرت هكذا قيامة النشيج :

أولاً : السدى طلقة عانقت غيمتي

ثانياً: بركة من دمي أزهرت في الخراب

ثالثاً: نجمة في الرحى اسمها مهجتي

رابعاً: ساطع ظلها والدجى من ضباب

خامساً: المدى لم يكن كافيا للهوى

سادساً: الهوى كله ذرة من تراب(٢٤)

إن الشكل هنا ليس ذا دلالة إعتباطية، وإنما يتشكل بقصد إشاري في سياسة المعنى الشعري، إذ يجمع بين نظام الاشارة وتشظيات الاشارة في هذا النظام .

ولكن هذه المقاربة توجّه عناية القارىء الى أن من أهم سمات تشظيات النظام الاشاري تمثلت في (غيوم أرضية) و(علامتي الفارقة)؛ فإن كانت (غيوم أرضية) قد أرضنت (التشظي) بدلالة حافة بتفجيرالشكل الشعري بوصفه بنية دالة على تشظيات الحرب، فإن(علامتي الفارقة) قد أرضنت(التشظي) بدلالة حافة أيضاً بتفجير المضمون الشعري بوصفه بنية دالة على (الراسب التحتاني) لتشظيات الحرب في النظام الاشاري .

وإذا ما إكتسب المعنى (حضوراً ظلياً)(٢٥) فإن النظام الاشاري يتمدد خارج المساحة النصية، فالمعنى في هذه العبارة من نص(هل يكفي إعتذاراً) لعبد السادة البصري(٢٦) قائم فعلياً، ولكن بدون دليل قائم عليه :

 أجسادنا محض إفتراء

اننا ثياب

تصافح الأرصفة

فالأجساد تقترن هنا – بضمير المتكلمين المنكفئين على أنفسهم، ويتأكد هذا الإنكفاء بتوكيد ضمير المتكلمين الثاني، وبما ان الاشارة دفعت بالمعنى الى منطقة الظل،

فالمعنى يتمدّد كلما إكتسب(حضوراً كلياً) في العبارة، أي كلما إنزاح الى معنى آخر لايشبهه .

وينفتح النظام الاشاري في نص (رئة واحدة) لعلي خصباك(٢٧)من حيث ينغلق الشعري في العبارة :

المحنة إني ألهث وراء المحنة

ألهث برئة واحدة

والفضاء ضيق مثل علبة

والنهار أشباح تبيع الهواء

ويشتغل نص(آخيناه لهذا) لحيدر الفيحان(٢٨) على نظام المحذوف من الاشارة الذي تخفيه العبارة :

 آخيناه لهذا :

ولمحنة تتلقف الشوارع في مدة القول

على الرغم من وجود حذف وتقدير لمحذوف في (آخيناه)، فإن (لهذا) ليس اسماً مجرداً لإشارة، وإنما (لهذا) إشارة تخفيها العبارة دون التصريح بها، وبذا تضمر العبارة – ما تفصح به الاشارة من إمكانية قول ما لا يقال، وعلى الرغم من العطف والتابعية في الجملة التالية لها، فإن الاشارة تبقى دالة على ذاتها، أي بمعنى ان شعرية الاشارة تكتفي بالدال من دون مدلول لها :

 آخيناه

لتحرير الاشادة بالموت

ولفسح المراد من مشيمة الاضاحي

وتجفيف ابراهيم في آصرة الخطى

ولكن عند حذف (لهذا) من (آخيناه) لاتكتفي الجملة بالدال، وإنما تنفتح على مستويات أخرى من المدلولات المحذوفة أو المضمرة :

 لتحريم...

 ولفسح...

 وتجفيف...

وما يعنينا هنا – إن سياسة المعنى تنفتح بالدال من حيث الاشارة من جهة، وتنغلق بالمدلول من حيث تنفتح العبارة من جهة أخرى .

إن هذه المقاربة – ترى ان تشكيلاً إشارياً جديداً بدأ يلاحظ في الكتابة الشعرية من أهم سماته :

الإنحراف والتشويه والتظليل والشفافية والتضليل في الوصول الى المعنى، والتشظي بقصد إشاري في سياسة المعنى الشعري .

- **إحالات**

(١) سياسة الشعر/ أدونيس/ دار الآداب– بيروت/ ط١/ ١٩٩٥/ ص٢١

(٢) تاريخ الموج/ فلاح عدوان/ الناشر المكتبي للطباعة/ بغداد – ١٩٩٨.

(٣) تاريخ الموج/ مرجع سابق/ المقدمة (الحساسية والانحراف) خضير ميري/ ص٩٨.

(٤) تاريخ الموج/ مرجع سابق/ ص١١.

(٥) تاريخ الموج/ مرجع سابق/ ص٢٥.

(٦) الخارجون على ظلهم/ نص: فلاح عدوان/ مجلة أسفار/ ع (٢١) نيسان/١٩٩٩/ ص٦٣.

(٧) ما تساقط بل أوشك للشمس/ ماجد حاكم موجد/ سلسلة ضد الحصار/ دار الشؤن الثقافية/ بغداد – ١٩٩٩.

(٨) ما تساقط بل اوشك للشمس/ مرجع سابق/ من نص ((والتراب الناسخ خيوله للخيرزان.. تنهب الطريق)) ص ١٥ .

(٩) ما تساقط بل اوشك للشمس/ مرجع سابق/ من نص (عم) ص٣٠/٣٣ .

(١٠) ما تساقط بل أوشك للشمس/ مرجع سابق/ من نص (التراب الناسخ خيوله للخيرزان) ص١٩

(١١) ما تساقط بل اوشك للشمس/ مرجع سابق/ من نص (ميثولوجياي واقول واسكت) ص٢٧ .

(١٢) ما تساقط بل أوشك للشمس/ مرجع سابق/ النص نفسه/ الصفحة نفسها.

(١٣) ما تساقط بل أوشك للشمس/ مرجع سابق/ من نص (ماذا يحيك الغبار) ص٢٢ .

(١٤) ما تساقط بل أوشك للشمس/ مرجع سابق/ النص نفسه/ الصفحة نفسها.

(١٥) الغيمة المقفلة/عماد كاظم العبيدي/مكتب المستقبل للحاسبات/ كربلاء/ ١٩٩٨.

(١٦) ماتبقى من سيرته/ من نصوص مهرجان المربد الشعري الخامس عشر/ ١٩٩٩.

(١٧) الغيمة المقفلة/ مرجع سابق/ ص٨ .

(١٨) ماتبقى من سيرته/ مرجع سابق.

(١٩) الخطاب الشعري: حداثة السيمياء وتجاوز المعرفة/ د. عبد الوهاب ترو/ مجلة كتابات معاصرة/ ع (٧) آب– أيلول/ ١٩٩٩/ ص٦.

(٢٠) صاعد نحوي/ عماد كاظم العبيدي/ سلسلة ضد الحصار/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد – ١٩٩٩/ ص٢٠ .

(٢١) اللغة العليا.. النظرية الشعرية/ جون كوين/ المجلس الاعلى للثقافة/ تر: احمد درويش/ القاهرة – ١٩٩٥/ ص١٣

(٢٢) معايير تحليل الاسلوب/ ميكائيل ريفايتر/ ترجمة وتقديم وتعليقات: د. حميد لحمداني/ منشورات ودراسات– سال/ دار النجاح الجديدة – البيضاء/ ١٩٩٣/ ص٧٧.

(٢٣) علامتي المفارقة/ سلمان داود محمد/ مطبعة زياد/ بغداد – ١٩٩٦/ ص٥٤.

(٢٤) علامتي الفارقة/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(٢٥) لغة الغياب في قصيدة الحداثة/ د. كمال ابو ديب/ مجلة الاقلام/ ع (٥) آيار/١٩٨٩/ ص٩.

(٢٦) لاشيء لنا/ عبد السادة البصري/دار أزمنة– عمان/١٩٩٨/ ص١٧.

(٢٧) رئة واحدة/علي خصباك/اخبار الادب / القاهرة/ بتاريخ ١٩٩٨/١٢/١.

(٢٨) آخيناه لهذا/ حيدرالفيحان/ مجلة الان/ ع (٣، ٤) السنة الثانية/ ١٩٩٩/٦٠ – ٦١.

التنـاص

ومفهوم التطريس الشعري

لم يعد ثمة نص خال أو مجرد من التناص، حتى تحول التناص من ظاهرة الى قانون من قوانين عمل الكتابة الجديدة، فالتناص بنية تتجلّى في الاقتراض أو الاستلاف أو التفاعل النصي بصيغة التداخل أو التفاعل أو التعارض النصي سواء أجاءت المناصصة بوعي أو بتداخل غير واع مع نصوص أخرى، لهذا فالتناص عملية خرق بصيغة قلب المعنى الظاهر للنص لا الكامن فيه أو نفيه بصيغة متوازية معه، بحيث تكون ثيمة النص المرجعي (مقلوبة / متضادة) معنى ودلالة .

وعلى الرغم من ان التناص الظاهر غير التناص الباطن، فإن هذين النوعين من التناص لا يخرجان عن إطار(التعالي النصي) بمصطلح جيران جينيت، أي ما يجعل النص(في علاقة خفية أو جدلية مع غيره من النصوص)(١) وقد ضمنه جينيت مصطلح (التداخل النصي)، أي (التواجد اللغوي) لنص في نص آخر.(٢)

وتوجِّه هذه المقاربة عناية القارىء الى مستوى افهومي آخر للتناص، فقد إستتبع الدكتور محمد بنيس عملية قراءة وإعادة كتابة النص الغائب على وفق قوانين عمل ثلاثة ، هي: الاجترار والامتصاص والحوار، فالاجترار لايعدو أن يكون إعادة لكتابة النص الغائب بصيغة نمطية مهادنة، كذلك (الامتصاص هو قبول سابق للنص الغائب) وبالتالي (لايكون النص الجديد إلاّ استمراراً للنص الغائب وفق قوانين مغايرة لا تتعارض معه، ولكنها تتناقض معه فقط) .(٣)

وعلى الرغم من ان (قانون الامتصاص مرحلة متقدمة بالنسبة لقانون الإجترار) فإن (الحوار نقد للنص الغائب) كما (هو تفجير للنص الغائب، وإفراغه من بنياته المثالية والتيولوجية بصيغة عامة) .(٤)

ومع ان النصوص الشعرية لاتخرج عن إطار قوانين: الإجترار/ الإمتصاص/ الحوار، فإن الشاعر المناصص لم يكن في سابق تقديره الاشتغال على هذه القوانين الثلاثة، سواء أكانت هذه القوانين سابقة أو لاحقه لعمله الشعري، ولكن يبقى الشاعر

المناصص معنياً بكيفيات التنصيص الشعري، وإلاّ فما معنى أن يناصص الشاعر– بنية ميثولوجية غائبة بدون وعي لشاغله النصي .

كما توجّه هذه المقاربة إنتباه القارىء الى أهمية تعديل مفهوم التناص الشعري بمفهوم التطريس الشعري، ذلك لأن التطريس مرادف للتناص من جهة، كما انه الإرث البلاغي له من جهة ثانية، اضافة الى أن النصوص المقترحة لهذه المقاربة أقرب الى التطريس منها الى التناص من حيث تكييف منطوق المناصصة الشعرية .

إن نصوص(سماء سابعة) لحمد شهاب الانباري(٥) وبعض " أبواب" فليحة حسن في (زيارة لمتحف الظل)(٦) تقوم بتطريس الكتابة الشعرية بحساسية جديدة .

وبفرضية ضمنية– هل يخبىء النص تحته نصاً آخر؟ أي بمعنى هل هو طرس شفاف إمّحت عنه الكتابة الأولى، وكتبت فوقه كتابة جديدة، وبالتالي هل يمكن إعادة كتابة المقروء من النص القديم من خلال النص الجديد عن طريق هذه الشفافية المطرسنة ؟

من خلال هذا الفهم– تقوم هذه المقاربة بنقل استراتيجيتها المفهومية الى مستوى جديد من الكيفية التي تَكيّفَ بها التطريس على وفق منطوق إستثمار الإحالة بالمعكوس، فما معكوس هذه الإحالة ؟

في (سماء سابعة) ثلاثة أنماط من التطريس الشعري :

- التطريس القرآني: وتندرج ضمن هذا النمط نصوص منها (السر/ الملك الضليل/ النازعات/ سماء سابعة) .
- التطريس التوراتي: وتندرج ضمن هذا النمط نصوص منها (امرأة بحجم الفردوس) .
- التطريس التضميني: وتندرج ضمن هذا النمط نصوص منها (النازعات) .

إن التطريس في هذه النصوص– إمّا ان يكون ظاهراً أو باطناً، و(يتبنين) هذان النوعان من التطريس بإستخدام الاستعارة، أي إلحاق شيء بشيء آخر مغاير له أو

إزاحة شيء بشيء آخر مناقض له، لهذا فالتطريس الظاهر قد يكون ظاهراً لباطنه في نص (السر) :

 لاتقصص رؤياك على أحد فيكيدوا لك كيداً (٧)

 لاتقصص رؤياك على أحد (٨)

أو في نص (امرأة بحجم الفردوس) :

 يا أبانا الذي في السموات العلي رحماك (٩)

ولكن التطريس الباطن لايكون ظاهراً لباطنه، فالاستعارة تقوم هنا بتحريف المعنى أو الدلالة، أي بمعنى آخر– لاتكتفي بإلحاق شيء بشيء آخر، بل تقوم بحذفه وتقدير محذوفه مجازاً أو وجوباً كما هو الحال في نص (سماء سابعة) :

 وكأني في الضحى أعصر خمراً في جرار(١٠)

تقوم هذه الجملة بتطريس الآية الكريمة (وقال أحدهما إني أراني أعصر خمراً) سورة يوسف/اية٢٦، وذلك بإلحاق شيء بشيء آخر، وتحريفه بالتشبيه والحذف والاضافة (وكأني/ الضحى/ جرار) لهذا يشير معكوس الإحالة الى الشاعر المناصص وليس لغيره .

وكذلك في نص(الملك الضليل) إذ تنحرف الإستعارة بالمعنى نحو معنى آخر مغاير له :

 وكان إذ يهش بالعصا على القوافي(١١)

 إن هذي امرأتي حمالة الحطب (١٢)

فالجملة الأولى قائمة على تطريس الآية الكريمة: (قال هي عصاي أتوكؤ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى) سورة طه / اية١٨، فيما الجملة الثانية

قائمة على تطريس الآية الكريمة : (وامرأته حمالة الحطب) سورة المسد/آية٤، فالأولى إستبدلت ضمير المتكلم من الآية بالغائب، وبالعكس، إستبدلت الثانية الغائب بضمير المتكلم .

وهذا ماينطبق أيضاً على نص(النازعات) :

 يانار كوني الماء(١٣)

 يانار كوني

برداً علي فقد أموت من إشتعالي(١٤)

ولكن هذه الجملة لا تكتفي بتطريس الآية الكريمة :(يانار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم) سورة الانبياء/ آية٦٩ ، وإنما تقوم بإستثمار المعنى القرآني بسياق شعري مغاير له .

أمّا التطريس التضميني، فالمناصصة تشتغل على إمكانية مزج ظاهر التطريس بباطنه كما هو الحال في نص(النازعات):

 وكان لي ليل وخيل كان لي قلبي وكنت أراكِ تبتسمين لي

(فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المتبسّم) (١٥)

إن هذه الجملة تتبني على حوار ضمني مع نص(معلقة عنترة) قبل تضمين الاشارة الشعرية الدالة عليها، ولكن التطريس هنا لا يمحو النص الغائب، وإنما يحاوره بصيغة تثبيت المتضمن منه .

وإن كنا قد أرجأنا الاشارة الى أن (سماء سابعة) تبدأ بمدخل قرآني موجَّه للقارىء(١٦) فإن هذا الموجِّه يتضمن الكيفية التي تكيّف بها التطريس الشعري بوصفه بنية شعرية جديدة لا تؤرضن المقدس فيها، بل تستقي منه دلالتة التعبيرية، لتدفع بها الى مستوى معين من التأويل الشعري .

أمّا في (أبواب) فليحة حسن، فإن الكتابة الشعرية في (زيارة لمتحف الظل) لاتكتفي بتطريس الكتابة الأولى (النص الغائب) بكتابة جديدة، بل تقوم بزحزحة المعنى بالمحروف والمحذوف من العبارة، أي ان التطريس الشعري ينسخ المعنى ويمسخه في آن واحد :

- ويسألونك عن الموج، قل منافعه لا يعرفها إلاّ
  الغرقى(١٨)
- نوح إستجمع أبناءه
  قال: انبأكم لاشيء سيخلّد ولدي
  يحميه الماء من الغبراء
  ولا عاصم إلاّ...(١٧)

تستدعي الجملة الأولى الآية الكريمة : (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلاّ قليلاً) سورة الاسراء/ آية/٥٨

إذن الاستعارة في الجملة الشعرية تنسخ الكلمات (ويسألونك عن / قل) ، ثم تقوم بتحريف العلاقات السياقية بعلاقات إستبدالية ، فتنحرف المطابقة بين الدلالة والمرجع بالمخالفة المعجمية والدلالية .

وتقوم الجملة الثانية على معكوس الإحالة من الآيتين الكريمتين(ونادى نوح ابنه وكان في معزل يابني اركب معنا ولاتكن مع الكافرين * قال سآوي الى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلاّ من رحِم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين) سورة هود/ آية ٢٤/ آية٣٤ .

لهذا لا تكتفي الجملة الثانية بتحريف العلاقات السياقية بالعلاقات الاستبدالية، بل تقوم بإستثمار المحذوف المتمثل بالفراغ المنقوط ، وبهذا المحروف والمحذوف من الاستعارة يدفع التطريس بالكتابة الى مستوى التشفير، أي تشفير المسكوت عنه .

- **إحالات**

(١) مدخل لجامع النص/ جيرار جينيت/ تر: عبد الرحمن ايوب/ مشروع النشر المشترك/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد – دار توبقال – الدار البيضاء/ د. ت/ ص٩٠.

(٢) مدخل لجامع النص/ مرجع سابق.

(٣) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ مقاربة بنيوية تكوينية/ محمد بنيس/ ط١/ ١٩٨٥/ ص٢٧٧/٢٧٨.

(٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ مرجع سابق/ الصفحات نفسها.

(٥) سماء سابقة/ حمد شهاب الانباري/ منشورات اتحاد الادباء في العراق/ بغداد – ١٩٩٤.

(٦) زيارة لمتحف الظل/ فليحة حسن/ مجلة أسفار/ ع (٢١) نيسان/ ١٩٩٩.

(٧) سماء سابعة/ مرجع سابق/ ص٢١.

(٨) سماء سابعة/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(٩) سماء سابعة/ مرجع سابق/ ص٧.

(١٠) سماء سابعة/ مرجع سابق/ ص٣٧.

(١١) سماء سابعة/ مرجع سابق/ ص٢٤.

(١٢) سماء سابعة/ مرجع سابق/ ص٢٥.

(١٣) سماء سابعة/ مرجع سابق/ ص٢٧.

(١٤) سماء سابعة/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(١٥) سماء سابعة/ مرجع سابق/ ص ٢٩ .

(١٦) ينظر: المدخل القرآني/ سماء سابعة/ مرجع سابق/ ص٥.

(١٧) زيارة لمتحف الظل/ مرجع سابق/ ص٨٢ .

النص الكوني
وكونية النص الشعري

إن كانت شعرية النص الكوني بفرضية ضمنية تنبثق من كونية العالم، فإن هذه الكونية تنبثق من بؤرة الفرد– بوصفها مركز مدار هذه الكونية، وما كونية النص إلاّ بنية إطارية لهذه الفردانية، لهذا تستدعي كونية النص الشعري– الانتقال من وحدة النص المحدود الامكانات الى تعددية النص المفتوح على مستويات متعددة من الدلالات .

من هذا المنطلق– شاءت هذه المقاربة– الانطلاق من بنية النص الكوني، والعودة إليه بسياق دائري من خلال كونية النص الشعري، وذلك على وفق إجراءات ملازمة للفهم، وفهم محايث لهذه الاجراءات في آن واحد، لهذا إختارت هذه المقاربة ثلاثة نصوص كونية هي:

- الخرائط ربما../ أحمد الشيخ علي(١)
- دائرة الاحتواء/ ولاء الصواف(٢)
- كون في داخلي/ أحمد آدم(٣)

وذلك لغرض ملاحظة المقتربات الكونية غير المباشرة بينها من جهة، ولمعاينة المتجهات الدلالية المتقاطعة والقاطعة لمعاني حدودها السياقية من جهة ثانية .

المقتربات الكونية غير المباشرة

النصوص	الاتجاه	الحركة	المكان	الزمان	الكون
الخرائط ربما..	من الدائرة واليها		دائرية	مدينة	دائري مداري
دائرة الاحتواء	من الداخل الى الخارج وبالعكس		جهوية	قبة	امتـــدادي ارتـــدادي شمولي
كون في داخلي	من الخارج الى الداخل		حلزوني		جـــــرم انســـــاني ارتدادي نقطوي

ولكن قبل ملاحظة ومعاينة قوانين عمل هذه النصوص– توجّه هذه المقاربة – عناية القارىء الى أن كونية هذه النصوص تكمن في بنياتها التعبيرية التي إتخذت لها آليات تجريبية في كيفية تحوير ثيمة النص الى شكل هندسي، هذا الشكل عبارة عن (ميسوم) تتكون منه سيمات النص، إذن هذه المقاربات معنية بهذا الميسوم وليس الشكل بحد ذاته.

من خلال سيمات النصوص الكونية، نلاحظ وجود تشابه بين نصي(الخرائط ربما..) و(كون في داخلي) من حيث إتجاه/ حركة/الزمان/ المكان/الكوني، غير انه مجرد تشابه وهمي، بحيث يبتعد عند تدقيق عناصر التشابه بينها، فقد إعتمد ميسوم (الخرائط ربما) على مبدأ التكرار: أي العودة الى الشيء نفسه مجدداً بحركة دائرية غير متناهية، كما ان مركز شعرية المدار الكوني لا يعدو أن يبدأ من الشيء نفسه والعودة إليه ثانية، حتى يشكل مركز الوجه الآخر من الكون– الخارجي، وبالشكل الآتي :

لم يمحها البرق

لهذا إنبنت كونية النص على فكرة الانطلاق من النقطة والعودة الى هذه النقطة من جديد:

 كان نقطة ،

فقط.. كان : (.) (٤)

فما سر هذه النقطة إذن ؟

قبل الاجابة. نؤكد ثانية على أن التكرار(شكلاً) دلالة وليس تعبيراً، لهذا يتحكم التكرار في مدار شعرية النص وإن لم تتحكم هذه الشعرية في مركز هذا المدار، وخاصة في المقطع الذي لا يكفّ النص عن تكريره بأنماط مختلفة :

 الصبية الكبار.. سرقوا الذيل

وتركوا الحصان

– عارياً –

بين يدي الموت(٥)

وتلك فكاهة سوداء تجمع بين دلالتين :

الحصان الميت/ المدينة الميتة، وبذلك يشكل الموت ثيمة مركزية بصيغ متباينة من الاستفهام الدال على الحيرة والذهول :

 كل أرض منفى

أي أرض أنت.. أيها الموت ؟ 6))

ومن هنا– فإن كل ما يأتي من (ميتا – موت) لا يعدو أن يكون شارحاً لما هو محذوف من الخرائط ، ونقصان العبارة من فراغ ، وحذف ، وطمس ، وتشويه ، وخاصة في تعريف المستويات اللاحقة بالموت :

- الاشجار عويل واقف
- السماء ذكرى تتآكلها عقارب الوقت
- العصفور يـ... ا... ق...و... ت مفتت(٧)

إذن الخرائط تشير الى مدينة عائمة وسط دائرة أبدية من الطفوف، ولأنها أرضية ، فإن الأنا– ضمير هذه الطفوف– وإن كان منكفئاً على ذاته، لأنه مركز مدار كونية العالم، ليس لأنه منفي في أي أرض للمنفى، وإنما لأن المنفى سمة من سمات الوعي ومستويات اللاوعي بالموت :

 لأنك أنا –أيها الميت

 ليس أنت يا (أنا)

 ليس أنا يا (أنت)

 ليس (نحن) تماماً (٨)

اذن من هو (أنا/ الميت) ؟

على الرغم من الانزياحات المتدرِّجة في (الأنا العليا)، فإن المدينة الميتة في تجلياتها الخطية/ الافقية – حاضنة ومحتواة لمركز مدار شعرية الطفوف الدائرية، وهنا تكمن النقطة العليا التي تجمع بين الأدنى والأعلى في سر هذه الكينونة المتمثلة بحركة الفعل الماضي (كان) :

- كان ذهب في الأعلى

نقطة كان الذهب

ذهب كان الأعلى

الأعلى: نقطة

كان نقطة ،

فقط ...كان : (.) (٩)

إذن (كان) كينونة هذه النقطة .

وإن كان النص الكوني في (الخرائط ربما..) يتحرك في مدار كوني على وفق مبدأ التكرار المستعاد بحركة نافية معطِّلة لحدوث الفعل الكوني، فإن مؤديات هذه الحركة تبتدىء من حيث تنتهي بالتكرار المستعاد غير المنفي(ينظر: محيط الدائرة / ومركز المدار). لهذا إنبنى محيط الدائرة على الحركة المقطوعة والقاطعة للحد السياقي بـ(نفي الفعل) ، فيما تدل الأسهم على مؤديات تفضي الى الحركة والاستمرارية في مركز الدائرة، أي هناك وحدة كونية للنص تتمثل في هذا المدار الكوني المتقطع، وتعددية كونية تتمثل في إنفتاح النص على مستويات متعددة من الدلالات:

أنا/ المدينة/ الموت ، غير ان إتجاه حركة المكان الزمان الكوني – تنفتح من حيث تنغلق بسر النقطة .

ويقوم ميسوم نص (كون في داخلي) على كسر إطار المعنى كحد سياقي، أي بمعنى انه ينطلق من نقطة معينة، ويتحرك بحركة حلزونية من الخارج الى الداخل، ولكن بدون أن يغلق النسق من حوله .

وان كان ميسوم (الخرائط ربما) إستعار شكل الزمان الأرضي المتحرك من حوله ومن حول غيره، فان ميسوم (كون في داخلي) إستعار شكل الزمان المكاني المتحرك في داخله، وداخل غيره، أي بمعنى إفترض وجوداً كونياً داخل الجرم الانساني، وإرتد بالزمان الى كون نقطوي :

اني/ لأسال/ كيف/ خلق: ا، ل، ك، و، ن، ف، ي، د، ا، خ، ل، ي .

إذن هناك جسم ثابت، ومحيطه يتحرك، لذلك يمكن إعتبار هذا الجسم علة الحركة، أي هناك مكان حركي، هذا المكان الحركي يتكون من خلال حركة المتحرك(وهذه الحركة ليست متصلة في جوهرها، أي ليست مستمرة، فهناك قفزات وفجوات، فهي لا تنتقل الى مكان موجود بل هي التي تخلق المكان) . (١٠)

وإن كان ميسوم النص قد جسّد هذه الحركة (خارج المتن) فإنه جسّد (داخل المتن) عناصر الكون الخارجي، وإختزل هذه العناصر في الجملة الآتية :

 (عناصر الكون إجتمعت فيّ) .(١١)

وتفترض هذه المقاربة إن– إتجاه حركة المكان/ الزمان الكوني تبدأ من (خارج المتن) كشكل خارجي، فيما إرتدّت كونية إتجاه الحركة/ المكان/ الزمان الى (داخل المتن)، حتى يقترن الخارج بالداخل لحظة الإنكفاء الى الرحِم، أي الى (الكون النقطوي/ الكون النطفوي) .

وإن كنا قد أرجأنا (مدخل/ النص) بوصفه أول مواقع أفلاك النص الى هذا الحين، فإن (مدخل/ النص) موجِّه كوني في القراءة ، إذ يشكل فيه (ضمير المتكلم) المكرّر، و(ضمير المخاطب المفرد) المنشق عنه – مركز مدار شعرية الكون النقطوي :

 الدائرون فيه

 لا إستتار يكشفني

 أين أنت ؟

 كل ما لدي عصا بيميني/ وكتاب ينبىء بأسرار الكون .(١٢)

إذن الانطلاق من الخارج الى الداخل بحركة حلزونية – يفضي الى ان الجرم الانساني بنية إطارية من الخارج، فيما يشكل الكون في داخله مركز إنبثاق البؤرة الكونية من الداخل .(١٣)

ويقوم نص (دائرة الاحتواء) بكسر سياق الدائرة بإستخدام نظرية المفارقة إستخداماً معجمياً ودلالياً، وخاصة على مستوى المفارقة بين شعرية التسمية والمرجع، ذلك لأن إتجاه/حركة/ المكان/ الزمان الكوني لا تتشكل بسياق دائري، لهذا كان إنزياح شعرية التسمية عن المرجع أول خروج نصي على السائد الكوني، فالنص ينطلق من الداخل الى الخارج جهوياً(الى جميع الجهات) بصيغتي الامتداد والارتداد بأفق كوني– شمولي، غير ان استراتيجية النص في هذه المفارقة لا تقوم على كيفية بناء الوهم وهدمه، وانما تقوم بتحوير شكل (القبة) المدورة الى شكل هندسي – هو عبارة عن ميسوم مغاير تماماً لسيمات النصين السابقين، بحيث تنفك القبة الى بيت وأطراف وسمة ثالثة تتمثل بالمركزية (أي مركزية البيت بالنسبة الى الكون كله)(١٤) ولهذا البيت علو ومكان وتوجّه الى أربع جهات، وقبل أن تتوحد هذه الجهات ببعد خامس لا مرئي، فإن (كل توجّه في الزمن يفترض توجهاً في المكان) (١٥) لهذا تتوزع وحدات المكان بإيقاع أوكسترالي كوني دون ان تختل قيم المركز النصي، وذلك وفق نسقين :

- نسق الامتداد من الداخل الى الخارج

وفيه تنفتح الأطراف من الداخل المقطوع بالخارج :

 ركن المنار أو ركن القائم الرائي الخارج بالنزف من السدرة.. الخارج بالفتح من قوس تهامة ماضياً قبل الأوان، عند الغد... .

 الركن الاسود أو إنزياح الجبل الأمين عن الحجر،...

- الركن الشامي أو الدرب المفضي الى نجم العقرب، الوارث قصور بصرى،...
- الركن اليماني أو هجرة القبائل من تُبّع الى المذبح، مروراً بآبار بدر،...

• نسق الارتداد من الخارج المقطوع بالداخل

وفيه ترتد الأطراف من الخارج المقطوع بالداخل:

- ق الاعراف/ شمالاً – المقطوع بـ (مدار الدم)
- مشهد القسيم / شرقاً المقطوع بـ (النسغ الصاعد الى الذبيح) .
- غدير برخيا/ غرباً – المقطوع بـ (النسغ النازل الى المذبح) .
- نهر سوار/ جنوباً– المقطوع بـ (مدار العطش) .

ثم تتوحّد الجهات الأربع ببعد خامس لامرئي، فما البعد اللامرئي الذي يوحد هذه الجهات ؟

وإزاء (دائرة استواء السر).. ينبغي ان نعرف: ما سر استواء هذه الدائرة من الاحتواء الكوني الشامل ؟

توجّه هذه المقاربة–إنتباه القارىء الى ميسوم (القبة)، ولأن هذه القبة مقدسة ، فإن (المقدس– كما يرى هيدجر– لايستطيع ان يسميه الشاعر)(١٦) إذن القارىء إزاء ميثولوجيا مقدسة، ولكن هذا الميسوم يتميز بعدم أرضنة المقدس، لهذا يدفع بالمقدس الى أقصى سياقات البلاغة النصية من جهة والى اقصى سياقات الإزاحة النصية من جهة ثانية، وبهذا يرتقي النص بالمقدس الأرضي الى ماهو كوني مطلق، وإلاّ كيف إنزاحت (القبة) الى كونية مطلقة ؟ وكيف إستعارت (القبة) أركان البيت المقدس، حتى تحوّلت بالبعد الخامس اللامرئي الى مدينة مكعبة ؟

إن هذه المقاربة تنظر الى (دائرة الاحتواء) بوصفها قبة لإحتواء الكون كله انطلاقاً من وجود مرموزة كونية مقدسة، فما المقدس في كونية هذه المرموزة المتدرجة: من مرقد الى بيت الى مدينة الى كون مقدس شامل ؟

ورغم ان شعرية التسمية تقوم بإزاحة مرجعيتها، فإن لهذه الدائرة مرجعيات ميثولوجية تتخذ من التاريخ وعاءً للجغرافيا، ومن المعرفة آركولوجيا كونية، لهذا فالأسماء والاعلام والأمكنة والأزمنة – رموز ومرموزات لها دلالات وإحالات، منها:

(ركن المنار/ الركن الأسود/ الركن الشامي/ الركن اليماني/ الجبل الأمين/ نجم العقرب/ راية العقاب/ قبائل تبع/ آبار بدر/ قوس الرامي/ قوس تهامة / ق الأعراف/ غدير برخيا/ القسيم / كافو/ نهر سورا / نهر الظليم/ الهدهد/ سليمان/ باب حِطة/ تلال قمران/ وادي طوى/ طورسينين/ بيبرس/ بصرى/ الثريا/ طاق كسرى/ سقوط أور شليم/ ظمأ مكين/ سبأ/ خيل التتر/ كوفان/ الموالي/...) .

ان هذه الاسماء/ الرموز/ المرموزات ، وإن كانت ذات إحالات مرجعية، فهي تنزاح في الأداء السياقي عن معانيها المعجمية والقاموسية، حتى تفضي الى مقاصد محمولة جديدة بفعل تنافذ إجناسي قائم على التمفصل الدلالي، وتمازج الشعري بالسردي وفق تشكيل قاطع ومقطوع بين حدود المعاني السياقية :

- متوالية البوح↑ في شراك القوة أو قوة الحدس ↓ من دائرة

الشك الداخل الخارج

عين الرضا عين القطا

الفتنة في عيسى الهدهد لافي قلب سليمان

- من فضة كانت...

انبئتُ

أن أمسك سوار الفضة،

بكف السكينة

ألقاها إلي (١٧)

وإن كانت هذه المقاربة قد سعت الى فهم البنية الاطارية للنص الكوني، وتحديد علاقات هذه البنية من خلال كونية المدار الشعري، فان النص الكوني– وكونية النص الشعري فاتحة لكتابة جديدة بحساسية شعرية جديدة أيضاً .

- **إحالات**

(١) الخرائط ربما../ أحمد الشيخ علي/ مجلة اسفار/ ع (١٩ – ٢٠) صيف ١٩٩٥.

(٢) دائرة الاحتواء/ ولاء الصواف.

(٣) كون في داخلي/ احمد آدم.

(٤) الخرائط ربما/ مرجع سابق/ ص٢٧.

(٥) الخرائط ربما/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(٦) الخرائط ربما/ مرجع سابق/ ص٢٨.

(٧) الخرائط ربما/ مرجع سابق/ الصفحة نفسها.

(٨) الخرائط ربما/ مرجع سابق/ ص٣٠.

متن الكتاب

- مقدمة.....١١
- شعرية الحظة الحرجة

وتحولات الكتابة الشعرية الجديدة..... ١٤

- مفاتيح شفرات المدونات الشعرية..... ٢٤
- الأنا الشعرية

تقطبات الأنا / إنشطارات الذات ٣٩

- استراتيجية الجملة الشعرية

نصوص الجملة / أنماط الجملة..... ٤٩

- الوقائع الشعرية

من المحذوف الى المدوّن ٦٦

- معيار الكتابة الشعرية

الوزن الشعري/ الشكل الشعري ٩١

- النظام الاشاري...

وسياسة المعنى الشعري ١٠١

- التنـاص...

ومفهوم التطريس الشعري ١١٥

- النص الكوني

وكونية النص الشعري ١٢٢

عباس عبد جاسم (سيرة ذاتية)

• تولد ١٩٥٣/ بغداد – الكرخ

• بدأ الكتابة والنشر خلال السبعينيات في مجلات : الآداب البيروتية / الموقف الأدبي السورية/ الثقافة العربية الليبية .

• عضو نقابة الصحفيين العراقيين .

• عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .

• رئيس تحرير صحيفة (الأديب الثقافية)– بغداد .

• رئيس مركز تنوير للبحوث والدراسات التنموية– بغداد .

• إقترن مشروعه النقدي بالاطروحات الموازية لمابعد الحداثة .

• إقترن مشروعه السردي باطروحات : ماوراء السرد **Meta Narration** وماوراء الرواية : **Meta fiction** على مستوى الكتابة السردية.

وبذا كتب نصوصه القصصية والروائية بجماليات ماوراء القص بامتياز خاص به ، حيث كتب الناقد فاضل ثامر عنه في احدى أوراقه النقدية :

" **يحق لنا أن نعد القاص والروائي والناقد عباس عبد جاسم– سيد اللعبة الميتا سردية في القصة العراقية، لأنه يكتب قصصه بوعي نقدي واضح يلمّ باشتراطات ومقتربات ومبادئ اللعبة الميتا سردية الحديثة** ".

• أسس مع الفنان التشكيلي هيثم فتح الله جريدة " الأديب الثقافية " بوصفها أول صحيفة ثقافية متخصصة في الحداثة ومابعد الحداثة ، ورأس تحريرها منذ عام ٢٠٠٣ وحتى الآن .

ولأهمية الصحيفة ورصانتها الثقافية وماحققته من إنجاز دال في الثقافة العراقية ، فقد أُختيرت خطاباتها السردية والنقدية – موضوعات حيوية لرسائل الماجستير والدكتوراه .

• له مناقشات ومساجلات نقدية في الصحافة الثقافية مع شعراء وكتاب ونقاد من جيل الستينيات .

• شارك بأوراق نقدية في مؤتمرات وحلقات وندوات وملتقيات أدبية وثقافية وفكرية.

• حاصل على شهادات تقديرية وجوائز ثقافية من مؤسسات ثقافية وأكاديمية.

• **له في النقد والنقد الثقافي:**

١) قضايا القصة العراقية المعاصرة/ وزارة الثقافة والفنون/ دار الرشيد للطباعة والنشر– بغداد / ط١/ ١٩٨٢.

٢) رماد العنقاء – شعراء اللحظة الحرجة من الهامش الى المركز/ الغسق للطباعة –بغداد / ط١/ ٢٠٠١ .

٣) جماليات القطيعة في القصة العراقية/ الغسق للطباعة – بابل/ ط١ / ٢٠٠٢.

٤) ماوراء السرد/ ماوراء الرواية/ نقد/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢٠٠٥.

٥) مشكال التأويل العربي الأسلامي (اواليات التأويل واوالاته المعرفية) سلسلة منشورات بيت الحكمة / بغداد/ ط١/ ٢٠٠٥.

٦) سرد ما بعد الحداثة/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢٠١٣.

٧) نقطة إبتداء في الحداثة والتحديث والنقد الثقافي/ مركز كلاويز الثقافي/السليمانية / ط١ / ٢٠١٣.

٨) جماليات الخروج على سلطة النموذج/ نقد/ دار الحوار للنشروالطباعة والتوزيع – سوريا / ط١/ ٢٠١٤.

٩) الطلوع وسط انهيار اليقينيات– قصيدة النثر ما بعد مرحلة الرواد/ سلسلة نقديات معاصرة / دار مومنت – لندن / ط١/ ٢٠١٤.

١٠) النظرية النقدية العابرة للتخصصات– تحولات النقد العربي المعاصر/ سلسلة دراسات/ دار أزمنة للنشر والتوزيع/ عمان / ط١/ ٢٠١٦ .

١١) الكتابة بأفق الاختلاف / سيرة كتابة .

١٢) صناعة الصحافة الثقافية / الأديب الثقافية – انموذجاً / مقاربات مختارة / دار الاديب – عمان / ط١ / ٢٠١٧.

• **له في القص والرواية:**

١) قفص من زجاج/ قصص/ منشورات المركز الثقافي لجامعة الموصل– نينوى/ ط١/ ١٩٨٤.

٢) بوّابات / نصوص قصصية/ مطبعة الاديب البغدادية – بغداد/ ط١/ ١٩٩٤.

٣) السواد الأخضر الصافي/ رواية نص/ منشورات الأديب الثقافية/ بغداد / ط١ / ٢٠٠٠.

٤) مربع المجابهة/ رواية/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢

٥) تطريسات / نصوص قصصية / وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية / بغداد / ط١ / ٢٠٠٣ .

٦) أجنحة البركوار/ رواية/ دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع– سوريا – اللاذقية / ط١/ ٢٠١٤ .

٧) بوز الكلب/ رواية .

٨) الرقص مع الكلب/ قصص .

• **العنوان البريدي :**

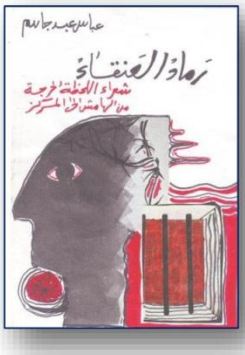
عباس عبد جاسم / العراق / بابل / ص. ب ٣٣٨ / الرمزالبريدي / ٥١٠٠١ .

• **البريد الالكتروني :**

abbasabidjasim@gmail.com

abbasabidjasim@yahoo.com

هذا الكتاب



ماتــأثير قـانون اللحظــة المركبــة مـن الحــرب والحصار في صياغة وتشكيل مفردات الخطاب الشعري (الثمانيني والتسعيني) ؟

ما (الراسب التحتاني) المحرِّك والدافع لتقطبات الأنـا وإنشـطارات الـذات فـي الكتابـة الجديـدة ؟ مـامعنى (اللحظـة الحرجـة) فـي تحـوّلات الكتابـة الشــعرية الجديــدة ؟ ومَـنْ هـم شـعراء اللحظــة الحرجة ؟

ينبغـي الاعتـراف بوجـود اتجاهـات متعاكسـة فـي الشــعرية العراقيــة نتيجــة تصــادم سـياقي بـين الثوابت والمتغيّرات الجديدة .

لهـذا فـإن هـذا الكتـاب– لـيس بيولوغرافيـا أو أنطولوجيا شعرية ، وإنما هو مقاربات تتحرّك فوق أسـس نقديـة ، علـى وفـق رؤيـة أو وجهـة نظـر جديدة في الكتابة الشعرية الجديدة .

منشورات الأديب الثقافية

بغداد - 2001